البيان فن الصورة

الدكتور
مصطفى الصاوي الجويني
أستاذ بكلية الآداب - جامعة الإسكندرية

١٩٩٣

دار المعرفة الجامعية
٤٠ ش سوتير - إسكندرية
ت : ٤٨٣٠١٦٣

اهداءات ٢٠٠٢

أ.د/مصطفى الصاوى الجوينى

الاسكندرية

البيان فن الصورة

الدكتور
مصطفى الصاوي الجويني
أستاذ بكلية الآداب - جامعة الإسكندرية

١٩٩٣

دار المعرفة الجامعية
٤٠ ش سوتير - إسكندرية
ت : ٤٨٣٠١٦٣


بسم الله الرحمن الرحيم

١ ــ قسم التأريخ والتأصيل

ص ٦٥ من دائرة المعارف الإسلامية (المجلد الرابع ــ العدد الأول) [المترجمة] .

البلاغة لشاده Chaade

البلاغـــة :

اسم معنى من بَلَغ ، ومعناه لغةً الوصول والانتهاء . وعلم البلاغة ثلاثة فروع هى : علم المعانى وعلم البيان وعلم البديع .

والأول: يبحث فى أنواع الجمل المختلفة واستعمالها .

والثانى: يعلم الإنسان صناعة الكلام « الفصيح » من غير إبهام ومباحثه التشبيه والاستعارة والكناية .

والثالث: يبحث فى محسنات الكلام ، ويتناول عدداً كبيراً من صور القول كالمبالغة والقلب والاستخدام .

والفرع الثالث وهو علم البديع ، أقدم هذه العلوم وأكثرها تداولا ، ففى عام ٢٧٤ هـ (٨٨٧ــ٨٨٨ م) أصدر الأمير عبد الله بن المعتز مصنف « كتاب البديع » وضمنه سبعة عشر نوعاً من العبارات المحسنة مما ورد فى القرآن والشعر القديم وما يعرف بالبديعيات ثم ألفت المنظومات التى تبين مختلف الصور القولية إلى قرابة العصر الحديث . وللسكاكى المتوفى عام ٦٢٣ هـ (١٢٢٦ م) أو عام ٦٢٦ هـ (١٢٢٩ م) بحث منظم فى علوم البلاغة كلها فى الجزء الثالث من كتابه الشامل « مفتاح العلوم » ثم جاء (جلال الدين محمد القزوينى) خطيب دمشق المتوفى عام ٧٣٩ هـ (١٣٣٨ م) فاختصره وشرحه بعنوان « تلخيص المفتاح » الذى تُدُول بالشرح مراراً ونظمه السيوطى . وأورد « مهرن » Mahren مقتطفات كثيرة من هذه المصنفات فى كتابه Rhetorik der Araber وقد اعتمدنا فى كتابة هذا المقال على أبحاثه (انظر كذلك بروكلمان gesch ط جـ ١ ص ٨٠ وما بعدها ، ص ٢٩٤ــ٢٩٦ ، جـ ٢ ص ٢٢) .

Inscriptions arates de Syrie: Van (٤) ١٨٠ ، جـ ١٤ ، ص Pal-Ver
Berchem ، ص ٧٤ وما بعدها .

R. Hartmann هاتمان

«البلاغة» اسم معنى من بَلَغَ ، ومعناه لغة الوصول والانتهاء . وعلم البلاغة ثلاثة فروع هى : علم المعانى وعلم البيان وعلم البديع ، والأول يبحث فى أنواع الجمل المختلفة واستعمالها ، والثانى يُعَلِّم الإنسان صناعة الكلام « الفصيح » من غير إبهام . ومباحثه التشبيه والاستعارة والكناية ، والثالث يبحث فى محسنات الكلام ، ويتناول عدداً كثيراً من صور القول كالمبالغة والقلب والاستخدام .

والفرع الثالث ، وهو علم البديع ، أقدم هذه العلوم وأكثرها تداولا ، ففى عام ٢٧٤ هـ (٨٨٧—٨٨٨ م) أصدر الأمير عبد الله بن المعتز مصنفه « كتاب البديع » وضمّنه سبعة عشر نوعاً من العبارات المحسنة مما ورد فى القرآن والشعر القديم وما يُعرف بالبديعيات ثم ألّفت المنظومات التى تبيّن مختلف الصور القولية إلى قرابة العصر الحديث .

وللسكاكى المتوفى عام ٦٢٣ هـ (١٢٢٦ م) أو عام ٦٢٦ هـ (١٢٢٩ م) بحث منظم فى علوم البلاغة كلها . فى الجزء الثالث من كتابه الشامل « مفتاح العلوم » ثم جاء جلال الدين محمد القزوينى « خطيب دمشق » المتوفى عام ٧٣٠ هـ (١٣٣٨ م) فاختصره وشرحه بعنوان « تلخيص المفتاح » الذى تداول بالشرح مراراً ، ونظمه السيوطى ، وأورد مهرن Mehren مقتطفات كثيرة من هذه المصنفات فى كتابه Rhetorik der Araber وقد اعتمدنا فى كتابة هذا المقال على أبحاثه (انظر كذلك Gesch d. arab. lit. Brokelmann ، جـ ١ ، ص ٨٠ وما بعدها ، ص ٢٩٤—٢٩٦ ، جـ ٢ ، ص ٢٢) .

[شاده Chaade] .

١ــ **البلاغة** : فى اللغة « شىء بالغ ، وأمر بالغ » أى جيد ، ومن هنا كانت البلاغة فى معنى جودة الكلام ، ولعلهم لم يهتموا بالتفريق بينها وبين الفصاحة أولا ، كما يظهر من استعمال الجاحظ فى البيان والتبيين ؛ وكما يقول أبو هلال العسكرى ــ الصناعتين : ص ٧ ، الآستانة سنة ١٣٢٠ هـ : « وإذا كان الأمر

على هذا فالفصاحة والبلاغة تترجمان إلى معنى واحد، وإن اختلف أصلاهما، لأن كل واحد منهما إنما هو الإبانة عن المعنى والاظهار له وعلى أن اختلاف الأصل اللغوى كان سبب تفريق بينهما ، ظل ينمو مع الزمن حتى استقر الاصطلاح التعليمى الغالب ، على أن الفصاحة توصف بها الكلمة والكلام والمتكلم ، وأنها تكون بدون البلاغة ، وأن البلاغة يوصف بها الكلام والمتكلم دون الكلمة المفردة ، ولا تكون بدرجة الفصاحة ، وظلت الكتب المتأخرة تشير إلى إمكان التسوية بين الكلمتين ، وإليها أميل الآن ، تقليلا للأقسام ، فنقول بلاغة الكلام وبلاغة الكلمة ، كما نستطيع أن نقول : بلاغة الألفاظ وبلاغة المعانى أى جودة كل ذلك .

* * *

٢ـ علم البلاغة : جاء الإسلام العرب بمعجزة قولية هى القرآن ، الذى تحداهم أن يأتوا بمثله فكان إيمان العرب إقرارا بالإعجاز ، وتسليما بأنه إن اجتمعت الإنس والجن على أن يأتوا بمثل هذا القرآن لا يأتون بمثله، ولو كان بعضهم لبعض ظهيرا ، وبتمادى الزمن ودخول غير العرب فى الإسلام احتاج المسلمون إلى أن يتعرفوا إعجاز القرآن ، واضطروا إلى بحث ودراسة لذلك . فصارت معرفة البلاغة أمرا دينيا كلاميا ، يقرر حجة الله فى عقول المتكلمين ، كما يقول عمرو بن عبيد فى القرن الثانى الهجرى ـ البيان والتبيين ١ : ٩٠ و ٩١ ط التجارية ـ ومن هنا اشتغل علماء الكلام بأبحاث بلاغية .

* * *

٣ـ اعتمدت الحياة على القرآن كتاب الإسلام ، فكان مصدر التشريع ، وأساس الأخلاق ، وما إلى ذلك . وفى سبيل استخراج هذا من القرآن ، التزم أصحاب الدراسات الدينية أن يبحثوا أسلوب القرآن ، وطرق فهمه ومراميه فى القول ، فكانت لعلماء أصول الفقه مثلا أبحاث بلاغية تحتل المقدمة اللغوية لعلم الأصول ، وهى مقدمة تضخمت مع الوقت حتى صارت ، مسائلها من أهم ما يبحث الأصوليون ، ويشير السكاكى إلى استئثار علم أصول الفقه ، بأبحاث على المعانى والبيان فيقول ـ المفتاح ص ١٧٩ ط الميمنية ـ « بل تصفح معظم أبواب أصول الفقه من أى علم هى ؟ ومن يتولاها ؟ » .

* * *

٤ ــ حين امتد الفتح الإسلامى وبسطت الدولة جناحيها من حدود الصين إلى شاطىء الإطلنطى استظل بظلها أخلاط من صنوف البشر ، قويت حاجتهم إلى دراسة اللغة العربية لغة الدولة الرسمية ، والتفوق فى أدبها ليظفروا بولاية أعمال الدولة ، فى الكتابة التي كانت فى درجة الوزارة ، والتى هى ناحية عملية لها أثر جد خطير فى الحياة الأدبية العربية وتاريخها ، فكانت لبيئة الكتاب دراسات أدبية هامة ، وقيل منذ القدم أن الكتاب ،رهاقين الكلام ــ العمدة ٢ : ٨٤ ، ٨٥ ط هندية . وصار عندهم من علم الأدب ما ليس عند غيرهم ، حتى قال الجاحظ : « طلبت علم الشعر عند الأصمعى فوجدته لا يحسن إلا غريبه ، فرجعت إلى الأخفش فوجدته لا يتقن إلا إعرابه . فعطفت على أبى عبيدة فوجدته لا يتقن إلا ما اتصل بالأخبار ، وتعلق بالأيام والأنساب ؛ فلم أظفر بما أردت إلا عند أدباء الكتاب كالحسن بن وهب ومحمد بن عبد الملك الزيات » ــ العمدة ٢ : ٨٤ .

وهكذا بدأ بحث البيئة الكتابية فى القرآن نفسه مبكراً ، فتحدثنا الرواية أن رجلا فى زى الكتاب بمجلس الفضل بن الربيع . سأل أبا عبيدة معمر بن المثنى ــ ت ٢٠٦ هـ ــ عن قوله تعالى .« طلعها كأنه رءوس الشياطين»، فقال : إنما يقع الوعد والإيعاد بما قد عرف مثله ، وهذا لم يعرف !! » ؛ فاعتقد أبو عبيدة أن يضع كتاباً فى القرآن فى مثل هذا وأشباهه ، وألف كتابه مجاز القرآن ــ ابن خلكان ــ وفيات الأعيان ٢ : ١٣٨ ، ١٣٩ ط بولاق :

وقد كان للكتاب بمؤلفاتهم أثر واضح فى حياة البلاغة ؛ فمن ابن المقفع بأدبيه ، إلى قدامة ابن جعفر بنقده ، وابن شبت القرشى ، صاحب كتاب معالم الكتابة ومغانم الإصابة ، والشهاب الحلبى الكاتب صاحب حسن التوسل إلى صناعة الترسل ، وابن الأثير بمثله السائر ، والقلقشندى بصبح الأعشى فى صناعة الأنشا . هؤلاء وغيرهم قد خدموا دراسة البلاغة العربية خدمات جليلة .

* * *

٥ ــ فى هذه العظمة السياسية ، وبسطة المال والنعيم ، ترقى الفنون جميعاً ، وقد كان للفن القولى نصيبه من النهوض واتجه شعراء المولدين إلى الاختراع والإبداع ، ابن رشيق : العمدة ١ : ٢٧٥ وما بعدها ــ وكان ذلك بأن نظر

الشعراء ونقاد المتأدبين منهم ، إلى محاسن الكلام وأوجه جماله ، يلتمسونها فى النثر والشعر ، ليستكثروا منها فى أشعارهم وسموها (البديع) ؛ فاحتاج مثل هذا إلى درس بلاغى ، استخرجوا به هذه المحاسن ، وحاولوا ضبطها ؛ ووضعوا لها الألقاب ، وفيه وضع ابن المعتز الشاعر الأمير كتابه (البديع) سنة ٢٧٤ هـ ، فقسم هذه الأوجه قسمين البديع ، والمحاسن ، وخص باسم البديع خمسة أبواب هى : الاستعارة ، والتجنيس ، والمطابقة ، ورد أعجاز الكلام على ما تقدمها ؛ والمذهب الكلامى ، وقد نسب تسميته هذا القسم إلى الجاحظ ؛ وذكر — ص ٥٨ — أنه اقتصر بالبديع على هذه الخمسة اختياراً ، وإن لم يبين وجه ذلك ، وعرض بعد ذلك لمحاسن الكلام والشعر فقال إنها كثيرة وذكر منها اثنى عشر نوعا ، وما ذكره من البديع والمحاسن خليط عد بعضه أخيراً من علم المعانى ، كالالتفات والاعتراض وتجاهل المعارف ؛ وبعضه من علم البيان كالاستعارة ، وحسن التشبيه ، والتعريض والكناية ، وبعضها من البديع الاصطلاحى ؛ وتتابعت تلك الدراسة البلاغية التى بدأها الشعراء والنقاد حتى نمت نمواً عظيما نراه فى تاريخ البديع ، وظلت تشمل مختلف الأبحاث البلاغية ، التى توزعها التقسيم الأخير لعلومها .

* * *

٦ — وإلى جانب هذا كان من العاملين فى الميدان الأدبى ، أولئك الرواة الذين وصلوا ماضى العرب بحاضرهم ، وحفظوا تراث اللغة والأدب الباقى بعدما اختلط العرب بغيرهم ، ففسدت لغتهم ، وخسروا شخصيتهم :

نقل هؤلاء الرواة عن البادية ، التى أرزت إليها الفصحى ، ما استطاعوا العثور به من متن اللغة وأحاديث الأدب ، واشتغلوا بتدوين ذلك ومدارسته . فكان لهؤلاء النفر من أصحاب اللغة حظ من التحدث فى استعمال الألفاظ العربية ، وخصائص الأسلوب العربى ، وما إلى ذلك من دراسة بلاغية أيضا ، يشير إليها الجاحظ فى البيان والتبيين — ٣ : ٢٤٢ ، فيقول بعدما روى بيت الأشهب بن رميلة :

هم ساعد الدهر الذى يتقى به
وما خير كف لا تنوء بساعد

قوله : « هم ساعد الدهر ، إنما هو مثل . وهذا الذى تسميه الرواة البديع[1] ، وكما يشير عبد القاهر الجرجانى فى دلائل الإعجاز ٣٢٨ ط الترقى — » إلى ما نجده فى كتب اللغة من إدخال ما ليس طريق نقله التشبيه فى الاستعارة كما صنع أبو بكر بن دريد فى الجمهرة . فانه ابتدأ بابا فقال (باب الاستعارات) الخ ، وكالذى نجده متفرقا فى كتب الأمالى من هذا التناول البلاغى لأصحاب اللغة ودارسيها .

فأنت ترى فى وادى الأدب العربى نهيرات تنبع من بيئات مختلفة ، من البيئة الدينية : كلامية وأصولية . ومن البيئة الأدبية : بيئة الكتاب ، وبيئة الشعراء ، وبيئة الرواة وأهل اللغة . وتلتقى تلك النهيرات جميعاً فى نقطة واحدة ، هى معرفة طرق إدراك جيد الكلام ، وكيف يكون التفريق بين كلام جيد ، وآخر ردىء . أو الاقتدار على صنع كلام جيد ، قصيدة منظومة أو نثراً مرسلا ، وتلك هى الدراسة البلاغية التى يتبين مؤرخها الدقيق تلك العناصر المختلفة فى شأنها وتدرجها وبتميزها واضحة فى أبوابها ومسائلها .

★ ★ ★

٧— بمضى الزمن تميزت الدراسات واستقرت واتخذت كل مجموعة من قواعدها اسما خاصا ، ورتبت العلوم مجموعات ، فكانت علوم العربية أو العلوم الأدبية أولا بعد ثمانية — ابن الانبارى طبقات الأدباء ص ١١٧ ط مصر سنة ١٢٩٤ هـ هى : النحو ، واللغة ، والتصريف ، والعروض ، والقوافى ، وأخبار العرب وأنسابهم . وثامن هذه العلوم (**علم صنعة الشعر**) ، وهو اسم مجموعة الدراسات السابقة التى تعلم معرفة الجيد من القول وصناعته . كذلك سميت الفنون البلاغية قديما صنعة الشعر ، كما سميت أحيانا نقد الشعر أو نقد الكلام ، ويعد القدماء مما ألف فيها كتاب الصناعتين لأبى هلال . ونقد الشعر لقدامة بن جعفر — الانبابى : على رسالة الصبان فى البيان ص ٣ ط بولاق . وقبل ذلك عد أبو هلال نفسه ، كتاب البيان والتبيين للجاحظ ، أكبر وأشهر الكتب المصنفة فى علم البلاغة .

(١) هذا ما يقوله الجاحظ ، لكن ابن المعتز بعده بنحو ربع قرن من الزمان يقول — البديع ص ٥٨ : « فأما العلماء باللغة والشعر القديم فلا يعرفون هذا الاسم (أى البديع) ، ولا يدرون ما هو » . ولعل الشواهد تؤيد قول الجاحظ ، كما نرى فى إشارة عبد القاهر إلى عمل ابن دريد .

ومن هنا نقدر كيف التقى النقد بالبلاغة واتحد عندهم ، فلم يفردوا النقد ببحث خاص . ولا سموا له علما .

* * *

٨ـ مضت هذه الدراسة البلاغية ، تتقلب بها المناهج ، وتؤثر فيها البيئات ، وتتأثر بالثقافة الإسلامية العامة ، من أصيلة ودخيلة ، وقد رأينا من قبل ، كيف اختلفت مناشئها ، والتقت فيها موارد متعددة .

ومؤرخ البلاغة يجد من مذاهب هذه الدراسة ومدارسها ما يحسن تتبعه . وقد أدرك القدماء أنفسهم وجود بلاغتين . سموا أولاهما « البلاغة على طريقة العجم وأهل الفلسفة » . وسموا الثانية « البلاغة على طريقة العرب والبلغاء » ــ السيوطى ، حسن المحاضرة ١ : ١٥٧ ط مصر سنة ١٣٢١ هـ .

ونجد الأولى تشيع غالبا فى المناطق الشرقية من الدولة الإسلامية حيث يقطن خليط من الفرس والترك والتتر ومن إليهم . ومن فحول هذه الطريقة جار الله الزمخشرى ، وأبو يعقوب يوسف السكاكى ، وسعد الدين التفتازانى وغيرهم .

وتسود الثانية غالبا فى المناطق الوسطى من الدولة الإسلامية ، حيث مهد العربية الأولى وما داناه من الأقاليم كالعراق والشام ومصر مثلا . ومن رجال هذه الطريقة أمثال ابن سنان الخفاجى صاحب كتاب سر الفصاحة وابن الأثير والسبكى المصرى وغيرهم .

ولكل مدرسة كتبها ورجالها مما يتسع لمؤرخ البلاغة مجال تتبعه وفحصه . وبلاغة العجم وأهل الفلسفة هى التى اشتهرت ، ولا يزال طابعها هو الظاهر ، والمتبادر اليوم حينما تطلق كلمة البلاغة .

* * *

٩ـ ازداد تنسيق علوم الأدب أو علوم العربية . فوصلت إلى اثنى عشر علما ، لوحظت فى ترتيبها اعتبارات خاصة . فقسمت مثلا إلى أصول وفروع . ثم قسمت الأصول قسمين : ما يبحث فى المفردات . وما يبحث فى المركبات . وقسم ما يبحث فى المركبات قسمين : ما يبحث فى الموزون منها فقط ، وما يبحث فى المركبات مطلقا موزونة ومنثورة . وتحت هذا نجد العلوم التى استقر الأمر

أخيراً على اعتبارها علوم البلاغة ووقفت عندها جهود بلاغة الأعجام المتفلسفة هى : علم المعانى . وعلم البيان . ويتبعهما البديع .

هنا يلتزم التفريق بين الفصاحة والبلاغة على ما أشرت إليه أولا ، ويشتهر تعريف البلاغة بأنها مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته . ويبينون وجه انحصار دراسة البلاغة فى هذه العلوم على طريقتهم المنطقية بأن : البلاغة فى الكلام مرجعها إلى أمرين : الاحتراز عن الخطأ فى تأدية المعنى المراد ، وتمييز الكلام الفصيح من غيره . والثانى منهما وهو تمييز الفصيح ، منه ما يبين فى علم متن اللغة أو علم الصرف ، أو النحو ، منه ما يدرك بالحس . ثم منه ما ليس كذلك ، وهو التعقيد المعنوى ؛ لا يعرف بشىء من العلوم ولا يعرف بالحس فيبقى شيئان يحتاجان إلى علم يتولى البحث عنهما ، وهما : الاحتراز عن الخطأ فى تأدية المعنى المراد والاحتراز عن التعقيد المعنوى . فاتخذوا علمين جديدين هما : علم المعانى الذى يحترز به عن الخطأ فى تأدية المعنى المراد ؛ أى يعرف به مطابقة الكلام لمقتضى الحال ! ثم علم البيان الذى يحترز به عن التعقيد المعنوى أى يعرف به إيراد المعنى الواحد بتراكيب مختلفة فى وضوح الدلالة عليه . واحتاجوا لمعرفة توابع البلاغة إلى علم آخر . فجعلوا لذلك علم البديع الذى يعرف به وجوه التحسين فى الكلام بعد رعاية المطابقة لمقتضى الحال ورعاية وضوح الدلالة .

وبالطريقة المنطقية نفسها حصروا أبحاث هذه العلوم . فقالوا فى المعانى : إنه ينحصر فى ثمانية أبواب : لأن الكلام إما خبر أو إنشاء — والخبر لابد له من مسند إليه ومسند وإسناد ، فعقدوا لذلك باب أحوال الأسناد الخبرى ، وباب أحوال المسند إليه وباب أحوال المسند : ثم المسند قد يكون له متعلقات إذا كان

فعلا أو ما فى معناه . فعقدوا باب متعلقات الفعل وكل من الإسناد والتعلق إما بقصر أو بغير قصر فعقدوا باب القصر . ثم خصوا الإنشاء بباب مستقل والجملة مع الأخرى إما معطوفة أو لا وهذا باب الفصل والوصل . والكلام البليغ إما زائد على أصل المراد لفائدة أو غير زائد . وهذا باب الإيجاز والإطناب والمساواة .

وكذلك شرحوا وجه انحصار علم البيان فى التشبيه والمجاز والاستعارة والكناية ، وانحصار البديع فى قسمى التحسين المعنوى ، والتحسين اللفظى .

وفكرتهم فى هذا الحصر صورة لما ساد دراسة تلك البلاغة من نزعات فلسفية ، وكلامية ، ومنطقية ، أقحمت فيها كثيراً من أبحاث لا علاقة لها بالغرض الأدبى من البلاغة : وضيقت دائرتها الفنية ، وأفاضت عليها جموداً وجفافا أعجزها عن أن تترك أثراً أدبياً فى ذوق دارسها ، وقصر غايتها على مسألة دينية بعينها هى مسألة الإعجاز حتى صار من تعاريف البلاغة : أنها علم يمكن معه الوقوف على معرفة أحوال الإعجاز ــ يحيى العلوى . الطراز ١ : ١٣ ط مصر .

واتبعت فى دراستها الطريقة التقليدية ، فاتخذ لها المتن الموجز المركز ، يفسره الشرح ؛ وتعلق عليه الحاشية ، ويتتبعها التقرير ، فى مناقشات لفظية مردها إلى علوم مختلفة ، تبعد عن الأدب والذوق وما إلى ذلك كلما زاد عمقها وغوصها فى تقدير متناوليها .

* * *

١٠ــ البلاغة اليوم : فى الشرق ــ ولاسيما فى مصر ــ حركات تجديدية بلا مراء . ومن هذه الحركات الموفق الرشيد ، ومنها طائش غير مسدد . ودون أن نمس تفصيل ذلك فى الحياة الأدبية بخاصة وما يتناولها من تجديد ؛ ومع اجتناب ما يضيع الجهد ويثير الخلاف حول هذه المحاولات ؛ نقول :

إن التجديد الأدبى يرمى إلى غرضين : قريب ، وبعيد .

فالغرض القريب : هو تسهيل دراسة المواد الأدبية ؛ وتوفير ما يبذل فيها من جهد ووقت ؛ مع تحقيق المطلوب من دراستها تحقيقاً عملياً ؛ بحيث يمكن كل دارس لها أن يظفر فى وقت مناسب وبجهد محتمل بما يستطيع معه استعمال اللغة فى حياته ، ذلك الاستعمال الذى تطلب من أجله اللغات .

وهذا الغرض يحققه المنهج الصالح ، والكتاب المنظم ، والمعلم الكفء ، وإن استلزم تغييراً فى ترتيب مسائل هذه العلوم ، أو طرق تناولها وعرضها ، فذلك أمر قريب المنال حين تصدق النية فى طلبه .

وأما الغرض البعيد من التجديد فى علوم الأدب أو علوم العربية ، فهو أن تكون هذه الدراسات الأدبية مادة من مواد النهوض الاجتماعى تتصل بمشاعر الأمة ، وترضى كرامتها الشخصية وتساير حاجتها الفنية المتجددة . فتكون اللغة فى مصر مثلا لغة الحياة فى ألوانها المختلفة ، وأداة التفاهم المرضية فى البيت والمعمل ، والجامعة والمسرح ، والسوق ، والنادى وما إلى ذلك . فلا يعيش الناس بلغة ، ويتعلمون لغة أخرى . ولا يفكر الناس بلغة ويدونون أفكارهم بغيرها ؛ ولا يتعاملون بلغة ، ويشعرون وينثرون ويمثلون ويخطبون بغيرها ؛ ولا تكون اللغة سببا فى فرض نظام من الطبقات على الأمة بحيث يتسع البعد بين خاصة الأمة وعامتهم فى اللغة المتفاهم بها .

ولا يتحقق هذا الغرض إلا بتغيير قد يمس — أو لابد أن يمس — الأصول والأسس البعيدة ؛ ويدخر له العزم والجهد حتى تصير اللغة ناحية من كيان الأمة ، وجانبا من وجودها العملى ، ولا تفترق اللغة فى حال عنها فى أخرى إلا بقدر ما تتطلب الأناقة الفنية والعمل الأدبى .

وهذا المطلب شاق غير يسير فى جوانب مختلفة من العلوم العربية ؛ إلا أنه أقل مشقة فى البلاغة ، ودرسها ؛ لمرونة فى نظرتها : وقابلية فى منهجها الذى يعتمد على الذوق والوجدان ؛ ويصل أبحاثها بالفن والجمال مهما أخفت ذلك اتجاهات خاطئة ، وأعمال مؤقتة . ثم إلى هذا كله أمر آخر ، يضيق الخلف ، ويوفر المشادة بين الواقفين والسائرين ؛ هو أن الأقدمين أنفسهم قد صرحوا أن البلاغة من العلوم التى لم تنضج دراستها .

وإذا كان الأمر كذلك فأنى أرى أن نعمد رأسا إلى تحقيق الغرض البعيد فى تجديد البلاغة العربية تجديداً يمس الأصول والأسس فيغيرها ، وينفى فيها ويثبت ؛ ونخالف مقررات كبرى — وبخاصة فى البلاغة المتفلسفة — ونضيف إضافات جديدة ، حتى نصل البلاغة بالحياة ، ونمكنها من التأثير الصالح فيها ، وإذا تم ذلك كان تسهيل الدرس أمراً هينا يسير التحقيق ، فلنا إذ ذاك أن نؤلف من الكتب ما نشاء ، ونعرض الموضوعات ، ونتناول المسائل كما نشاء بعد ما استطعنا التحكم فى الأصول الكبرى .

على أنى حينما أحاول ذلك ، أنتفع أولا بكل ما يستطاع الانتفاع به من

القديم ، وأتجنب الاندفاع المضيع للجهد والوقت ، والمفرق للقوى فى غير ضرورة ، وأوثر اتباعا لهذه الخطة أن أقدم بيان ما يستجيب له التراث القديم من هذا التغيير :

١ـــ فمن حيث وصل البلاغة بالحياة الأدبية ، وجعلها دراسة ذات جدوى عملية ، يكفى أن نأخذ برأى القدماء حينما كان أبو هلال العسكرى يقول : إن صاحب العربية يستطيع بعلم البلاغة أن يفرق بين كلام جيد وآخر ردىء ، ولفظ حسن وآخر قبيح ، كما يستطيع أن يصنع قصيدة وينشىء رسالة وبهذا تحكم حاجة الحياة الأدبية ، وينتفع بكل ما يجد فى تلك الحياة من نافع ، وتخدم الفنون القولية الرائجة .

٢ـــ ومن حيث إخضاع البلاغة للمنهج الأدبى الفنى فى الدراسة ، يكفى أن نحيى رسوم المدرسة الأدبية الأولى وآثارها وكتبها . وبهذا نحتكم إلى كل ما فى دراسة الفنون من أساليب مجربة ومناهج مستحدثة ، ونهمل بتاتا تلك الدراسة الفلسفية المستعجمة .

وفيما نبتغى من تغيير وراء ذلك نتتفع بما قرروا من عدم نضج البلاغة ؛ لنقرر ما يلى :

٣ـــ قد وضع القدماء هذه البلاغة فى قسم المركبات من العلوم الأدبية ؛ وقصروها على دراسة الجملة وأجزائها فحسب ؛ لا ترى من أبحاثها شيئاً يزيد على ذلك ؛ وقدموا مقدمة عامة للفصاحة والبلاغة ذكروا فيها شيئاً عن فصاحة الكلمة المفردة . والعمل الأدبى ليس فى الجملة وجزئها لا غير ، فتلك لا تعطى إلا معنى أدبيا جزئيا ووراء ذلك الفقرة المنثورة ، والقطعة المنظومة تأتلف من جمل عدة ومعانى جزئية مختلفة ، ثم وراء ذلك كله العمل الأدبى الكامل ، قصيدة أو مقالة أو رسالة أو خطبة ، يحتاج ذلك كله إلى النظر البلاغى ؛ ثم اللفظة المفردة لا يكفى فى درسها البلاغى هذا القدر اليسير الذى ألموا به .

وعلى هذا نبدأ البحث البلاغى المستوفى من اللفظة المفردة ؛ ولا نحده بالجملة ، بل نمده إلى الفقرة ، والعمل الفنى الكامل ؛ فنبحث فيها الأسلوب واختلافه ، وأوجه تفاوته ومزايا أنواعه المختلفة ؛ وننظر النظرة الشاملة الجامعة فى الأثر الأدبى كله .

٤ـ قصر القدماء البحث البلاغي على الألفاظ من حيث أدائها للمعانى الجزئية بالجملة الواحدة أو الجمل المتصلة فى معنى واحد ، ولم يجاوزوا ذلك .

فعلم المعانى تعرف به أحوال اللفظ العربى من حيث مطابقته لمقتضى الحال ؛ وعلم البيان يعرف به إيراد المعنى الواحد بتراكيب مختلفة ؛ والمعنى هو تشبيه أو مجاز أو استعارة أو كناية لا غير .

أما المعانى الأدبية ، والأغراض الفنية التى هى روح الفن القولى ومظهر عظمة الأديب ، وأثر ثقافته وشخصيته ، فلم ينظروا فيها .

ولابد أن نفرد المعانى بالبحث المستقل بعد بحث الألفاظ ، مفردة وجملا وفقراً .. فنعلم الدارس كيف يوجد هذه المعانى ، وكيف يصححها وكيف يرتبها ، ويعرضها ؛ وما إلى ذلك .

٥ـ وإذا اتسع البحث البلاغى فشمل مع الألفاظ المعانى جزئية وكلية ، وشمل مع الجملة اللفظية المفردة ، ثم جاوزهما إلى الفقر والقطع الأدبية والأساليب ، فقد صار التقسيم القديم للبلاغة إلى المعانى والبيان والبديع لا أساس له ولا غناء فيه ؛ ولزم أن يوضع التقسيم على أساس غير الأول : كأن نقتصر على كلمة « البلاغة » وصفا لجمال الكلمة والكلام ، ونوفر كلمة الفصاحة ؛ ونقسم الدرس إلى بلاغة الألفاظ وبلاغة المعانى ؛ وفى بلاغة الألفاظ نبحث عنها من حيث أن تلك الألفاظ أصوات ذات جرس . ثم من حيث هى دوال على المعانى مفهمة لها ؛ ونبحث ذلك فى المفرد ؛ والجملة والفقرة ؛ والقطعة ؛ ونقسم المعانى بما يناسبها حتى نتتهى بها إلى دراسة فنون القول الأدبى المنظوم والمنثور فناً فناً ، وما به قوام كل فن وحسنه ؛ متخطين الفنون القديمة من المقامة والرسالة والخطبة إلى الفنون الحديثة من المقالة والقصة على اختلاف أنواعها .

وحين نستبعد ما حشدته طريقة العجم وأهل الفلسفة فى البلاغة من مقدمات منطقية ، واستطرادات فلسفية مختلفة ؛ نضم إلى البلاغة مقدمات جديدة لابد منها لدراسة فنية تقوم على الإحساس بالجمال ، والتعبير عنه ؛ دراسة تتصل بالحياة وتحدث عن خلجات النفوس وأسرار القلوب ؛ وتسعد آمال الجماعة

وأمانيها ، وتغنى نصرها ، وتغذى طموحها كما هو شأن الفن الصحيح فى الحياة الجادة ؛ وبذلك :

٦ـــ نضم إلى البلاغة مقدمة فنية ؛ نعرف الدارس فيها بمعنى الفن ، وطبيعته ، ونشأته وغايته ، وأقسامه ؛ متحرين فى ذلك بيان الفن القولى بخاصة ؛ ثم :

٧ـــ نضم إلى تلك البلاغة مقدمة نفسية لابد منها مادام شأن الفن الأدبى ما أسلفنا ؛ ومادمنا نريد وصل البلاغة بالحياة . فنعرف الدارس بالقوى الإنسانية ذات الأثر فى حياته الأدبية كالوجدان والذوق ، والخيال ؛ ونزيد فهمه للاعتبارات التى أجملها القدماء تحت كلمة « مقتضى الحال » وذكروا منها فى أسباب الحذف والذكر والتقديم والتأخير اعتبارات نفسية محضة .

كما تلم المقدمة النفسية بدراسة أمهات العواطف الإنسانية التى هى مادة المعانى الأدبية ؛ ومثار الفنون القولية نثراً وشعراً ؛ وهى فى الجملة دنيا الأدب والفنون كلها .

تلك معالم التجديد البلاغى فى إجمال ؛ وبعض الأهداف التى أجاهد من أجلها فى كتيبة كلية الآداب بجامعة فؤاد الأول ؛ وإن فسح الله من الأجل كمل كتاب « فن القول » ؛ مثلا مبتدأ للدراسة البلاغية على تلك الأصول ؛ ثم تعاونت فى إكمالها وإقرارها الجهود المتصلة فى نهضة مصر والشرق .

المصادر ـــ فوق ما فى صلب المادة ـــ الخولى :

(١) البلاغة العربية وأثر الفلسفة فيها ؛ بحث فى صحيفة الجامعة المصرية سنة ١٩٣١ .

(٢) البلاغة وعلم النفس بحث فى مجلة كلية الآداب سنة ١٩٣٩ .

(٣) مصر فى تاريخ البلاغة بحث فى مجلة كلية الآداب سنة ١٩٣٤ .

(٤) من تاريخ البلاغة ، محاضرات فى كلية الآداب .

تأصيل نظرية البيان

تمتد جذور هذه النظرية فى بواكير التأليف الأولى فى علوم اللغة والنقد والأدب وأصول الفقه ؛ فهى فى أول كتاب العين للخليل بن أحمد ، وفى الكتاب لسيبويه ، وفى الرسالة للإمام الشافعى وفى تفاسير القرآن اللغوية مثل مجاز القرآن لأبى عبيدة ، ومعانى القرآن للفراء ، وفى كتب المحاضرات الأدبية مثل البيان والتبيين ، والحيوان للجاحظ ، والكامل للمبرد ، والبديع لابن المعتز ، ونقد الشعر لقدامة ، وعيار الشعر لابن طباطبا ، والشعر والشعراء لابن قتيبة ، وطبقات فحول الشعراء لابن سلام ، وفى تأويل مشكل القرآن لابن قتيبة ، وكتاب الصناعتين لأبى هلال ، ثم ما توالى بعد ذلك من مؤلفات فى هذه الفنون نتوقف بها عند القرن السابع الهجرى .

ولا يمكننا أن نفصل طبعا ما قام حول الشعر من اختيارات تتمثل فى الأصمعيات والوحشيات للأصمعى ، والمفضليات للضبى ، والحماسة لأبى تمام ثم للبحترى . هذا إلى شروح الشعر كشعر المعلقات لأبى جعفر النحاس وشرح التبريزى لأبى تمام .. الخ .

والروايات النقدية التى يحفل بها كتاب الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى . من مؤرخى الأدب من رأى فى كتاب [البيان والتبيين] للجاحظ أول مؤلف بلاغى فى علم البيان العربى يظهر إلى الوجود . ومن المستشرقين مثل [بارتولد] رأى أن كتاب البديع لابن المعتز أول كتاب مؤلف فى البلاغة العربية وبين هذين الرأيين لنا ملاحظات :

(أ) أن الجاحظ وإن كان أسبق وفاةً من ابن المعتز فإن كليهما عاشا فى القرن الثالث .

(ب) أن مسائل البلاغة من معانٍ وبيان وبديع تمتزج لديهما .

(جـ) أن لفظتى [البيان] فى مؤلف الجاحظ ، [والبديع] فى مؤلف ابن المعتز لا تعنيان تماماً المعنى البلاغى الاصطلاحى الذى استقر مفهومه عند

السكاكي فى القرن السابع الهجرى وما تلاه الى اليوم . وإنما بيان الجاحظ يعنى العبارة وبديع ابن المعتز يعنى المستحدث .

(د) إن الذى دعا إلى الجرى وراء أى علوم البلاغة يسبق أخاه ظهورا هو النظرة الجريئة التى تجعل البيان علماً وحده ، والمعانى علماً ثانيا ، والبديع ثالثاً .

ولا يمكن أن يقبل منطق أن المبتدع الأدبى العربى فى الجاهلية وما بعدها من عصور كان يقّيم أدبه على توظيف علم البيان وحده دون المعانى أو على البديع دون البيان والمعانى ، بل هذه العلوم مجتمعة معاً وفى آنٍ واحد ، هى صورة بلاغية ، وألوان من أساليب التعبير ابتدعها أول أديب دون أن يعى لها اسماً أو يصنفها فى علم ، وإنما جاء ذلك فى مرحلة متأخرة عند تدوين العلوم ووضع المعانى لمصطلحاتها وتحديد أبحاث ومسائل كل علم .

لم يكن تحت علم يسمى البلاغة فى القرن الثالث الهجرى وإنما هذا العلم كان جزءاً من النقد الأدبى والذى دعا إلى استقلاله عن النقد هى الدراسات القرآنية الباحثة عن الإعجاز والجمال البيانى فيه ، ولقد بدأ الاستقلال البلاغى فى القرن الرابع الهجرى حين طالعنا الخطابى بموجز مشرق لنظرية النظم والتى فلسفها فى القرن الخامس الهجرى عبد القاهر الجرجانى .

يقول الخطابى : إن أركان هذه النظرية [لفظ حامل ، ومعنى به قائم ، ورباط لهما ناظم] .

(هـ) ونعود إلى الرأى فى كتابى الجاحظ وابن المعتز ونقول إن شاغل ابن المعتز كان قضية هذا الشعر الجديد الذى استكثر من ألوان البديع بزخارفه وموسيقاه كثرة لم تعهد فى الشعر الجاهلى بينما أدار الجاحظ كتابه [البيان والتبيين] على ما عرف إلى عصره من ألوان الأدب : قرآنا ، وحديثا ، وشعرا ، ورسالة ، وخطبة ، وقصة ، ومناظرة ، وأمثالاً . وحلل نصوصاً من هذه الألوان الأدبية ، وقاسها بمقاييس جمالية بلاغية بعضها يدخل فى علم البيان كما استقر عليه الاصطلاح المتأخر ، وبعضها فى المعانى ، وثالثها فى البديع .

ونخلص من هذا كله إلى أن الجاحظ هو مؤصل للبيان العربى بمعناه الواسع الشامل لفنون الأدب والشامل كذلك لجميع علوم البلاغة .

مباحث البيان

بدأنا تاريخاً بالجاحظ الذى جعل الأدب بأنواعه المعروفه فى عصره ـــ وبيانا لتطبيقاته البلاغية ، والآن نتوقف عند السكاكى فى القرن السابع الهجرى والذى صنّف علوم البلاغة الثلاثة وحدد مباحثها وظل عمله هذا سائداً فى الحياة الأدبية إلى اليوم .

قاعدة أساسية تقوم عليها البلاغة وهى : مطابقة الكلام لمقتضى الحال فخطاب الذكى غير خطاب الغبى ، والحديث إلى العامى يخالف حديث العالم ، ومناسبة الغزل غير مناسبة الحرب ، والرثاء والمديح والفخر تخالف الهجاء وهكذا .. وعلى هذه القاعدة بنيت علوم البلاغة الثلاثة وحدد لكل منها غاية ، فغاية علم المعانى : الأحتراز عن الخطأ فى تأدية المعانى ، وغاية علم البيان التعبير بصور تعبيرية مختلفة ، أما البديع فغايته تحسين المعانى وزخرفة الألفاظ . ولو أمعنا الفكر فى هذه الغايات نجدها كلها تدور حول محورين هما اللفظ والمعنى . فعلم المعانى مجاله المعنى ، والبيان مجاله اللفظ ، والبديع يزين كلا المعنى واللفظ .

وخصصت لكل علم أبحاثه ومسائله ويهمنا منها علم البيان موضوع درسنا . موضوعات علم البيان كما استقر عليها الرأى عند السكاكى وإلى اليوم هى : التشبيه والاستعارة .

الكناية الحقيقية والمجاز

والتأمل الفاحص فى هذه الموضوعات نجدها كلها يجمعها أسلوب المجاز ذلك أن التشبيه ولأنه ظاهريا يحتفظ بالمعنى الحقيقى لطرفى التشبيه المشبه والمشبه به ، كما أن أداة التشبيه تؤكد احتفاظ كل من الطرفين بمعناه الحقيقى .

هذا كله صحيح ولكن المعنى الحادث من التشبيه وهو معنىً متخيَّل مجازى ، ومن ثم فنحن نطمئن إلى الرأى بأن كل موضوعات البيان تدور حول الأسلوب المجازى . ونحب أن نشير إلى حقيقة لغوية وهى أننا ليس بأيدينا معاجم تحدد لنا تاريخ اللفظة العربية متى استعملت فى معنى حقيقى ، ومتى كان استعمالها مجازياً ، على كل حال فالمجاز توسعٌ فى الاستعمال للألفاظ المتواضع على معانيها .

ولقد يعاصر اللفظة معنيان الحقيقى والمجازى معاً، وقد يتبادلان الأدوار فيكون المعنى فى مرة حقيقةِ ، ثم مجازاً . فمثلا لفظة [طغى] معناها ارتفاع الموج ، وهذا حقيقة ، ثم تطور معناها فصار [الظلم والتجبر] واستخدمها القرآن فكانت فى الآية [إنّا لمّا طغى الماء حملناكم فى الجارية] ، فهنا الطغيان مجازى ، وفى الآية [اذهب إلى فرعون إنه طغى] أى ظلم وتجبر وهو معنى حقيقى . وهذا يعرف [بدوران المجاز أى شيوع المعنى الحقيقى فى استعمال اللفظة حينا أو المجاز حين الاستعمال فى زمن آخر] .

ومن معاجمنا الفريدة فى هذا الباب [أساس البلاغة] للزمخشرى ، حيث يقدم لنا الدلالتين الحقيقية والمجاز . بعدئذ لنا جولات سريعة فى ميادين المباحث (الموضوعات) البلاغية وجماليات الصور التشبيهية أو الاستعارية أو الكنائية ، ولعل أولى مقالاتنا ستكون مع أبى هلال العسكرى الذى قَنّنَ البلاغة فى القرن الرابع الهجرى وبه يؤرخ انفصال البلاغة عن النقد ، والذى جمع فى كتابه الصناعتين كل ما بحثه الجاحظ ومن تلاه من بلاغيين ونقاد .

أولا : التشبيـــــه .

ثانياً : الاسـتعـارة .

ثالثاً : الكنايــــة .

أسلوب التشبيه

هو من الأساليب الأدبية ليس في اللغة العربية فحسب، وإنما في سائر اللغات. ولقد عُني به العرب وجعلوه أحد مقاييس البراعة الأدبية وتوالى علماء البلاغة على التشبيه كُلّ ينظر إليه من زاويه ويقسّمه تقسيماتٍ مختلفةً باعتبار من الاعتبارات .

ولكن دَرْسَنَا للتشبيه يتناول أصوله العامة وقيمته الأدبية أسلوبا من أساليب التعبير ، ولن نلتفت إلى التقسيمات العديدة التى يضيع معها الملحظ الأدبى الذى هو مجال اهتمامنا كله .

يقوم بنيان التشبيه على أركان أربعة :

المشبَّه ، والمشبَّه به يُسميان طرفا التشبيه ، ثم أداة التشبيه ووجه الشبه .

ولنتبين هذه الأركان فيما يلى من الأمثلة :

(١) قال المعرى فى المديح :

أنت كالشمس فى الضياء وإن جا ... وزت كيوانَ فـى علـو المكـان

(٢) وقال الشاعر يمدح :

أنت كالليث فى الشجاعة والإقـ ... ـدام والسيفِ فى قراع الخطوب

(٣) وقال ثان :

كأن أخلاقَكَ فى لطفها ... ورقةٍ فيها نسيمُ الصباح

(٤) وقال الشاعر :

كأنما المـاءُ فى صفـاءٍ ... وقد جرى ، ذائبُ اللُّجَيْنِ

(٥) ويقول الشاعر :

أنا كالماء إن رضيتُ صفـاءً ... وإذا ما سخطْت كنتُ لهيبـا

(٦) ويقول ابن الرومى فى مُغنٍّ أثّر فى سامعيه :

وكأن لذَة صوته ودبيبهَا سِنَةٌ تمشى فى مفاصل نُعَّسِ

(٧) وقال ابن المعتز :

وكأن الشمسَ المنيرة دينـ ـار جَلَتْه حدائُد الضرَّاب

(٨) وقال الشاعر يمدح :

أنت نَجْم فى رفعةٍ وضياء تجتليك العيونُ شرقا وغربا

(٩) وقال المتنبى وقد اعتزم سيف الدولة سفراً :

أين أزمعت أيهذا الهمام نحن نَبْتُ الربًا وأنت الغمام

(١٠) وقال المرقش :

النشر مسك والوجوه دنا نير وأطراف الأكف عَنَم

(١١) ويقول الشاعر :

أنت كالبحر فى السماحة والشمس عُلُواً والبَدْرِ فى الإشراق

(١٢) وقال الشاعر :

العمر مثلُ الضيف أو كالطيف ليس له إقامة

من هذا يتبين لنا أن التشبيهَ فى أبسط معانيه هو أن يشارك المشبه والمشبه به فى صفة أو أكثر وهى أوضح أو أظهر فى المشبه به منهما فى المشبه . وتجمع بينهما الأداة وهى قد تكون اسما نحو شِبْه ومِثْل ... الخ ، أو فعلا نحو يشبه ويضارع ويماثل ويحاكى ... الخ أو حرفا مثل : الكاف وكأن ، وقد تحذف هذه الأداة ، ووجه الشبه ، وحينئذ يسمى التشبيه « بليغا » فما سر هذه التسمية ؟

تناسى أن المشبه به هو المشبه وجعله صفة له مبالغة فى التشبيه ، وتأكيداً فى تصويره المعنى ... ومن أجمل ما قاله البلاغيون العرب قول ابن رشيق فى كتابه العمدة (والتشبيه الحسن هو الذى يخرج الأغمض إلى الأوضح فيفيد بيانا . والتشبيه القبيح : ما كان على خلاف ذلك) . معنى هذا أن ما تقع عليه الحاسة أوضح فى الجملة مما لا تقع عليه الحاسة والمشاهد أوضح من الغائب وما يدركه الإنسان من نفسه أوضح مما يعرفه من غيره وما قد ألف أوضح مما لم يؤلف ، ولذلك عابوا قول الشاعر :

وله غرة كلون وصالٍ   فوقها طرةٌ كلون صدودِ

وقال أبى محجن فى وصفه قينة :

ترفع الصوت أحيانا وتخفضه   كما يَطِنُّ ذباب الروضة الغَرِدُ

فأية فتاة تحب أن تشبَّه بالذباب .

أمثلـــة :

(١) معشر أصبحوا حُصُونَ المعالى   ودروع الأحساب والأعـــراض

(٢) كأن مِشْيَتَهــا من بيت جارتها   مَرُّ السحابــة لا ريث ولا عَجَــل

(٣) وقال تعالى : « ويطوف عليهم وِلْدان مخلدون ، إذا رأيتهم حسبتهم لؤلؤا منثورا » .

(٤) وقال رسول الله ﷺ : « أصحابى كالنجوم ، بأيِّهم اقتديتم اهتديتم » .

(٥) قال صفى الدين الحِلّى : لى جار كأنه البوم فى الشكل وأما فى عجبه فغراب ، هو كالماء إذ أردت له قبضا ، وأن رمت موردا فسراب .

(٦) وقال المتنبى مادحا :

أرى كل ذى جود إليك مصيره | كأنك بحر والملوك جداول

(٧) وقال عبد الله بن المعتز :

وهم فِراشُ السُّوء يوم مُلِمَّةٍ | يتهافتون تعاشيا وخبالا
وهم غرابيل الحديث إذا وَعَوْا | سرا تَقَطَّر منهم أوسالا

(٨) وقال شاعر :

وقد ألاقى بأس العداة على | طرف بقضيب كالنار تتقد
أو عاسل كالشجاع هاج لى النفـ | ـس ودرع كأنها الزَبَد

(٩) وقال :

لعمرك إننى وأبا على | لَنَبْتُ الأرض تصلحه السماء

(١٠) وقال امرؤ القيس :

مكر مفر مقبل مدبر معا | كجلمود صخر حطه السيل من عل

(١١) وقال المعرى :

تحطمنا الأيام حتى كأننا | زجاج ولكن لا يعاده سَبْك

(١٢) وقال عبد الله بن المعتز :

كم قد قطعت إليك من ديمومة | نُطُفُ المياه بها سواد الناظر
فى ليلةٍ فيها السماء مرزة | سوداء مظلمة كقلب الكافر
والبرق يخطف من خلال سحابها | خطف الفؤاد لموعد من زائر
والغيث منهل يسح كأنه | دمع المودع إثر إلف سائر

أقسام التشبيه

الأمثلـة :

١ـ أنا كالماء إن رضيتُ صفاء ... وإذا ما سخطْتُ كنتُ لهيبا
٢ـ سِرْنا فى ليل بهيم كأنه ... البحر ظلاما وإرهابا
٣ـ قال ابن الرومى فى تأثير غناء مغن :

فكأن لذّة صوته ودبيبها ... سِنَةٌ تمشى فى مفاصل نُعّس

٤ـ وقال ابن المعتز :
وكأن الشمس المنيرة ... دينار جلته حدائد الضرّاب

٥ـ الجواد فى السرعة برق خاطف .

٦ـ أنت نجم فى رفعة وضياء ... تجتليك العيون شرقا وغربا

وقال المتنبى وقد اعتزم سيف الدولة سَفَراً :
أين أزمعت أيُّها ذا الهُمَامُ ... نحن نبت الربُّا وأنت الغَمَام
(ظ) وقال المرقش :

النشْرُ مسك والوجوه دنا ... نير وأطراف الأكف عَنَم

التحليـل :

١ـ التشبيه المرسل ما ذُكرت فيه الأداة .
٢ـ التشبيه المؤكد ما حذُفت منه الأداة .
٣ـ التشبيه المُجْمل ما حذف منه وجه الشبه .
٤ـ التشبيه المُفصَّل ما ذكر فيه وجه الشبه .
٥ـ التشبيه البليغ ما حذفت منه الأداة ووجه الشبه .

(٣) تشبيه التمثيل

الأمثلـــة :

١ــ قال البحترى :

هو بحرُ السَّماح والجود فازدد   منه قربا تزدد من الفقر بعدا

٢ــ وقال امرؤ القيس :

وليل كموج البحر أرخى سدوله   على بأنواع الهموم ليبتلى

٣ــ وقال أبو فراس :

والماء يفصْل ين روض   الزهر فى الشطين فصلا
كبساط وَشْيٍ جَرَّدَتْ   أيدى القُيون عليه نصلا

٤ــ وقال المتنبى فى سيف الدولة :

يهُز الجيشُ حولك جانبيه   كما نفضت جناحيْها العُقَاب

٥ــ وقال السَّرىُّ الرفَّاء :

وكأن الهلال فوق، لجُيْنٍ   غرقت فى صحيفة زرقاء

التحليـــل :

١ــ يسمى التشبيه تمثيلا إذا كان وجه الشبه فيه صورة منتزعة من متعدد ، وغير تمثيل إذا لم يكن وجه الشبه كذلك (كون وجه الشبه مفردا لا يمنع من تعدد الصفات المشتركة) .

(٤) التشبيه الضمنى

الأمثلـــة :

١ــ قال أبو تمام :

لا تُنكرى عَطَلَ الكريم من الغنى   فالسيل حرب للمكان العالى

٢ــ وقال ابن الرومى :

وقد يشيب الفتى وليس عجيبا أن يُرى النَّوْرُ فى القضيب الرطيب

٣ــ وقال أبو الطيب :

من يَهُنْ يسهلُ الهوانُ عليه ما لجُرحٍ بميتٍ إيلامُ

التحليـــل :

١ــ التشبيه الضمنى تشبيه لا يوضع فيه المشبه به فى صورة التشبيه المعروفة بل يلمحان فى التركيب . وهذا النوّع يؤتى به ليفيد أن الحكم الذى أُسند إلى المشبَّه ممكن (صور التشبيه المعروفة هى : ما ذكرت فيه الأداة نحو الماء كاللجين أو حذفت والمشبه به خبر نحو الماء وكان الماء لجينا . أو حال نحو سال الماء لُجَيْناً . أو مصدر مبين للنوع مضاف للجين: صفاء الماء صفاء اللجين ، أو مضاف إلى المشبه نحو : سال لُجَيْنُ الماء . أو مفعول به ثان لفعل من أفعال اليقين والرجحان نحو : علمت الماء لجينا . أو صفة على التأويل بالمشتق نحو سال ماءٌ لجين . أو أضيف المشبه إلى المشبه به بحيث يكون الثانى بيانا للأول نحو ماء اللجين . أو بيّن المشبه بال مشبه به نحو جرى ماء من لجين) .

(٥) أغراض التشبيه

الأمثلــة :

(١) قال البحترى :

دَان إلى أيدى العفاة وشاسعٌ عن كل ندٍّ فى الندى وضريب

كالبدر أفرط فى العلو وضوؤه للعصبة السارين جِد قريب

(٢) وقال النابغة الذبيانى :

كأنك شمس والملوك كواكب إذا ما طلعت لم يبد منهم كوكب

(٣) وقال المتنبى فى وصف أسد :

ما قوبلت عيناه إلا ظُنتا   تحت الدُّجى نار الفريق حلولا[1]

(٤) وقال تعالى : « والذين يدعون مِنْ دُونه لا يستجبون لهم بشيء إلا كباسط كفيه إلى الماء ليبلغ فاه وما هو ببالغه » .

(٥) وقال أبو الحسن الأنبارى فى مصلوب :

مددت يديك نحْوهُمُ احتفاء   كمدهما إليهم بالهبات

(٦) وقال أعرابى فى ذم امرأته :

وتفتح لا كانت فماً لو رأيته   توهمته بابا من النار يفتح

التحليل :

(١) أغراض التشبيه كثيرة (الأغراض المذكورة فى التحليل ترجع جميعها كما ترى إلى المشبه ، وهذا هو الغالب ، وقد ترجع إلى المشبه به وذلك فى التشبيه المقلوب) . منها ما يأتى :

(أ) بيان إمكان المشبه : وذلك حين يسند إليه أمر مستغرب لا تزول غرابته إلا بذكر شبيه له .

(ب) بيان حالته : وذلك حينما يكون المشبه غير معروف الصفة قبل التشبيه فيفيده التشبيه الوصف .

(جـ) بيان مقدار حاله : وذلك إذا كان المشبه معروف الصفة قبل التشبيه معرفة إجمالية وكان التشبيه يبين مقدار هذه الصفة .

(د) تقرير حاله : كما إذا كان ما أسند إلى المشبه يحتاج إلى التثبيت والإيضاح بالمثال .

(هـ) تزيين المشبه أو تقبيحه .

---

(١) حلولا : مقيمين .

(٦) التشبيه المقلوب

الأمثلـة :

١ـ قال محمد بن وهيب الحميرى :

وبدا الصباح كأن غُرتَّه وجه الخليفة حين يمتدح

٢ـ وقال البحترى :

أُكن سناها بالعشى لصبحها تَبَسُّم عيسى حين يلفظ بالوعد

٣ـ وقال آخر :

أَحِنُّ لهم ودونهم فلاة كأن فسيحها صدر الحليم

التحليــل :

١ـ التشبيه المقلوب هو جعل المشبه مشبها به بادعاء أن وجه الشبه فيه أقوى وأظهر (يقرب من هذا النوع ما ذكره الحلبى فى كتاب حسن التوسل وسماه تشبيه التفضيل وهو أن يشبه شيء بشيء لفظاً أو تقديرا ثم يعدل عن التشبيه لادعاء أن المشبه أفضل من المشبه به ومثل يقول الشاعر :

حسبت جماله بدرا مضيئا وأين البدُر من ذاك الجمال

ومنه قول المتنبى فى سيف الدولة :

ولما تلقاك السحاب بصوبه تلقّاه أعلى منه كعبا وأكرم

وقول الشاعر :

من قاس جدواكَ يوما بالسحب أخطأ مدحك
السحب تعطى وتبكى وأنت تعطى وتَضْحَك

بلاغة التشبيه وبعض ما أثر منه على العرب والمحدثين

تنشأ بلاغة التشبيه من أنه ينتقل بك من الشيء نفسه إلى شيء ظريف يشبهه ، وصورة بارعة تمثله ، وكلما كان هذا الانتقال بعيدا قليل الخطور بالبال ، أو ممتزجاً بقليل أو كثير من الخيال ، كان التشبيه أروع للنفس وأدعى إلى إعجابها واهتزازها .

.... هذه هى بلاغة التشبيه من حيث مبلغ طرافته وبُعد مرماه ومقدار ما فيه من خيال ، أما بلاغته من حيث الصورة الكلامية التى يوضع فيها فمتفاوتة أيضا فأقل التشبيهات مرتبة فى البلاغة ما ذكرت أركانه جميعها لأن بلاغة التشبيه مبنية على ادعاء أن هو المشبه به ، ووجود الأداة ووجه الشبه معا يحولان دون هذا الإدعاء ...

هذا وقد جرى العرب والمحدثون على تشبيه الجواد بالبحر والمطر ... وقد اشتهر رجال من العرب بخلال محمودة فصاروا فيها أعلاما فجرى التشبيه بهم ، فيشبه الوفى بالسموْل ...

التشبيه باعتبار الأداة

قد تذكر الأداة فيسمى التشبيه مرسلا :

أمثلـــة :

(أ) قوله تعالى (وحورٍ عينٍ كأمثال اللؤلؤ المكنون) .
(ب) قوله تعالى (وله الجوارِ المنشآتُ فى البحر كالأعلام) .
(جـ) قوله تعالى (كأنهم حُمُرٌ مستنفرةٍ فَرتْ من قسورة) .
(د) قول الشاعر :

والوجه مثل الصبح مبيض ... والفرع مثل الليل مسود
ضدان لما استجمعا حسنا ... والضد يظهر حسنه الضد

وقد تحذف الأداة : فيسمى مؤكدا :

قال الشاعر :

أنت نجم فى رفعة وضياء تجتليك العيون شرقا وغربا

التشبيه باعتبار الوجه (وجه الشبه)

يذكر وجه الشبه فى التشبيه مفصلا نحو قول الشاعر :

وأدهمَ كالغراب سواد لون يطير مع الرياح ولا جناح

وقد لا يكون وجه الشبه مذكورا فيسمى التشبيه مجملا :

قال تعالى : (والذين كفروا أعمالهم كسراب بقيعة يحسبه الظمآن ماء حتى إذا جاءه لم يجده شيئا) .

وقال الشاعر :

والورد فى شط الخليج كأنه رمد ألَمَّ بمقلة زرقاء

التشبيه البليغ وصوره

(أ) إذا حذف من التشبيه مع الأداة سمى تشبيها بليغا نحو قول الشاعر :

عَزَمَاتُهم قضب وفيض أكفهم سحب وبيض وجوههم أقمار

(ب) ومن التشبيه البليغ ما أضيف فيه المشبه به إلى المشبه نحو قول الشاعر :

ثوب الرياء يشف عما تحته فاذا اكتسيت به فإنك عارى

(جـ) ومن أنواع التشبيه البليغ أن يكون المشبه مصدرا مبينا للنوع مثل قوله تعالى :

(وترى الجبال تحسبها جامدةً وهى تمرّ مرَّ السحاب)

أمثلة تطبيقية على أنواع التشبيهات :

(١) قال القاضى الفاضل :

والشمس من بين الأرائك قد حكت سيفا صقيلا فى يد رعشاء

(٢) وقال المتنبى :

يزور الأعادى فى سماء عجاجه أسنته فى جانبيها الكواكب

(٣) وقال شاعر :

والريح تعبث بالغصون وقد جرى ذهب الأصيل على لُجَيْن الماء

(٤) وقال البحترى :

يمشون فى زعف كأن متونها[1] فى كل معركة متون نهاء[2]
بيض تسيل على الكماة فنصولها سيل السراب بقفرة بيداء
فاذا الأسنة خالطتها خِلْتَها فيها خيال كواكب فى الماء

(٥) وقال البحترى :

وتراه فى ظُلَم الوغى فتخاله قمرا يكر على الرجال بكوكب

(٦) وقال ابن خفاجة الأندلسى :

وأسود يسبح فى لجة لا تكتم الحصباءَ غُدرانُها
كأنها فى شكل مقْلَة زرقاء والأسود إنسانها

(٨) اجتمع أديبان فى يوم من أيام الربيع فترافدا فى وصفا لطبيعة على البديهة فقال أحدهما :

هذى البسيطة كاعب أبرادها حُلَلُ الربيع وحَلْيُها النُّوار

---

(١) زغف : درع الفارس .

(٢) نهاء : غدير الماء .

فقال آخر :

وكأن هذا الجو فيها مغرم قد شفه التعذيب والإضرار

فقال الأول :

فاذا شكا فالبرق قلب خافق وإذا بكى فدموعه الأمطار

فقال الثانى :

من أجل ذلة ذا وعزة هذه يبكى الغمام وتضحك الأزهار

قال البديع :

هو البدر إلا أنه البحر زاخرا سوى أنه الضرغام لكنه الوبل

(١٠) وقال ابن الساعاتى :

والطّل فى سلك الغصون كلؤلؤ رطب يصافحه النسيم فيسقط

(١١) وقال ابن التلميذ :

تقسم قلبى فى محبة معشر بكل فتى منهم هواى منوط
كأن فؤادهم مركز وهم له محيط وأهوائى إليه خطوط

أمثلة تشبيه التمثيل

(١) قال شهاب الدين محمد بن يوسف التلعفرى يصف الشمس حين طلوعها :

ولاحت الشمس تحكى عند مطلعها مرآة تبر بدت فى كف مرتعش

الصورتان : (الشمس حمراء لامعة ضاربة / مرآة الذهب تضطرب فى كف ترتعش) : طرفا التشبيه الشمس / المرآة وجه الشبه صورة شيء أحمر لامع يهتز ويضطرب (هذا هو القاسم المشترك بين المشبه والمشبه به) .

(٢) قال المتنبى يمدح سيف الدولة ويصف جيشه :

يهز الجيش حولك جانبيه   كما هزت جناحيها العقاب

(الصورتان : جيش سيف الدولة محيط به على الجانبين يأتمر بأمره / بصورة عقاب ذى جناحين يمتدان فى تماثل وانسجام لهما حركة منتظمة مدبرة يستقر بينهما القلب . وصورة ما لسيف الدولة من السلطان وحسن الطاعة وسرعة الاستجابة بما للعقاب على جناحيها) طرفا التشبيه : جيش سيف الدولة والعقاب وجه الشبه صورة : العقاب بجناحيه (وما فى لفظة العقاب من إيماءات) : ملك فى أعلى الجو / الخفة فى الحركة والسعة فى الانقضاض / طول العمر .

إذن تشبيه التمثيل : هو ما كان وجه الشبه فيه صورة منتزعة من أمور متعددة .

(٣) قال امرؤ القيس :

وليل كموج البحر أرخى سدوله   علّى بأنواع الهموم ليبتلى

(٤) وقال أبو فراس :

والماء يفصل بين روض الـ   ـزهر فى الشطين فصلا

(٥) وقال السري الرفاء :

وكأن الهلال نون لجين   غرقت فى صحيفة زرقاء

(٦) وقال المتنبى :

وما الموتُ إلا سارق دَقّ شَخْصُه   يصول بلا كف ويسعى بلا رجل

(٧) وقال محمود الوراق :

فأتاك من وفد المشيب نذير   والدهر من أخلاقه التغيير
فسواد رأسك والبياض كأنه   ليل تدب نجومه وتسير

(٨) وقال دعْبل الخزاعى :

أهلا وسهلا بالمشيب فإنه   رسمةَ العفيف وحلية المتحرج

وكأن مشيبى نظم در زاهر | فى تاج ذى ملك أغر متوج

(٩) قال الشاعر :

كأن شعاع الشمس فى كل غدوة | على ورق الأشجار أول طالع
دنانير فى كف الأشل يضمها | لقبض فتهوى من فروج الأصابع

(١٠) وقال أبو القاسم الزاهى :

الريح تعصف والأغصان تعتنق | والمزن باكية والزهر معتبق
كأنما الليل جفن والبرق له | عين من الشمس تبدو ثم تنطبق

وقال غيره :

حالى وحالك كالهلال وشمسه | قد أكسبه النور فى إشراقه
فإذا نأى عنها احتظى بكماله | وإذا دنا منها رمى بمحاقه

(١١) وقال عبد الله بن المعتز :

كأن سماءنا لما تجلت | خلال نجومها عند الصباح
رياض بنفسج خضل نداه | تفتح نوره بين الأقاح

اختلاف الذوق فى تقدير التشبيه
تبعا لاختلاف البيئات والعصور

(١) يقول طرفه بن العبد فى وصف سفينة :

يشقّ عُباب الماء حيزومها بها | كما قسم الترب المفايل باليد

عناصر هذا التشبيه مستمدة من البيئة البدوية الحسية ، ما نظرة ذوقنا الآن إليها من ناحية الدقة فى التصوير ؟

(٢) وتقول الخنساء فى أخيها صخر :

وإن صخرا لتأتم الهداة به | كأنه علم فى رأسه نار

التشبيه نابع من البيئة / طول السُّرى فى الصحراء / النار أعلى الجبل ليهتدى الساری هو تشبيه صادق جميل فى عصره ، لكن ما قيمته فى بيئتنا الحضرية ؟ وفى عصرنا ؟

(٣) وإذا كان العرب يشبهون الطلعة الجميلة بالبدر فإنا ندرك جمال هذا التشبيه إذا سرنا فى الصحراء ليلا أو فى مكان خا لٍ وتأملنا جمال هذا القمر . أما فى بيئة باردة فأنهم يشبهون الطلعة الجميلة بالشمس لأنها شيء مستحب يبدد الغيوم التى تكسو صفحة سمائها .

(٤) وفى بيئتنا الزراعية هنا فى مصر يقول العامة (وجه زى اللبن الحليب) لكن فى البلاد الباردة يستمد التشبيّه من الثلج فيقال (أبيض كالثلج) .

(٥) وإذا كان مثل النابغة فى العصر الجاهلى يقول :

فإنك كالليل الذى هو مدركى وإن خلت أن المنتأى عنك واسع
خطا طيف حُجْن فى حبال متينة تمد بها أيد إليك نوازع

فإن عناصر هذا التشبيه الحسية مستمدة من البيئة الجاهلية حيث رهبة الليل وحيث يندر الماء فيحتال للحصول عليه بالخطاطيف والحبال ومن الآبار .

ولكن بتطور الزمن ورقى الزمن نجد مثل سلم الخاسر راوية بشار يعتذر إلى المهدى فيقول :

وأنت كالدهر مبثوثا حبائله والدهر لا ملجأً منه ولا هرب
ولو ملكت عنان الريح أصرفه فى كل ناحية ما فاتك الطلب

هنا العقل يرقى / انتشار الفلسفة وفكرة الدهر / ليل الحضرى ليس رهيبا كالبدوى / لم يكن قد اخترع الطيران ولكن الشاعر يتخيل امتلاكه للريح وتصرفه به حيث يشاء .

(٦) وشاعر كشوقى حين يقول :

يتراءى كوكبا ذا ذنب فاذا جد فسهما ذا مضاء

فإذا جاز الثريـــا للثـــرى جَرَّ كالطاووس ذيل الخيلاء

فإنه يصف الطائرة وهى من مخترعات القرن العشرين وإن كانت تشبيهاته حسية فيها الكوكب والسهم والطاووس لكن مثل هذا التصوير لو بعث انسان من قرنين مضيا ليقرأهما فأنه يحار ولا يستطيع فهمهما .

نماذج لأركان التشبيه

(١) أنت كالبحر فى السماحة والشمس علــواوالبــدر فى الإشراق

(٢) العمــر مثــل الضيــف أو كالطيــف ليــس لــه إقامـــة

(٣) قال أعرابى فى رجل : ما رأيت فى التوقد نظرة أشبه بلهيب النار من نظرته .

(٤) وقال أعرابى فى وصف رجل: كان له علم لا يخالطه جهل وصدق لا يشوبه كذب وكان فى الجود كأنه الوبل عند المحل .

(٥) وقال آخر : جاءوا على خيل كأن أعناقها فى الشهرة أعلام وآذانهما فى الدقة أطراف أقلام وفرسانها فى الجرأة أسود آجام .

(٦) قول المتنبى :

كالبدر من حيث التفت رأيته يهدى إلى عينيك نورا ثاقبا
كالبحر يقذف للقريب جواهـرا جودا ويبعث للبعيد سـحائبا
كالشمس فى كبد السماء وضوؤها يغشى البلاد مشارقا ومغاربها

نماذج لأقسام التشبيه

(١) قال المتنبى فى مدح كافور :

إن السيوف مع الذين قلوبهم كقلوبهن إذا التقى الجمعان
تلقى الحسام على جراءة حده مثل الجبان بكف كل جبان

(٢) وقال فى المديح :

فعلت بنا السماء بأرضه خِلعَ الأمير وحقه لم نَقضِه

(٣) وقال :

ولا كُتُبَ إلاّ المشرفية عنده ولا رسلَ إلا الخميس العرمرم

(٤) وقال :

إذا الدولة استكفت به فى ملمة كفاها فكان السيف والكف والقلبا

(٥) وقال صاحب كليلة ودمنة :

الرجل ذو المرؤة يكرم على غير مال كالاسد يهاب وإن كان رابضا

(٦) لك سيرة كصحيفة الـــ أبـــرار طاهـــرة نقيـــة

(٧)وقال تعالى : وله الجوار المنشآت فى البحر كالأعلام .

(٨)وقال البحترى فى المديح :

ذهبت جدة الشتاء ووافـا ناشبيها بك الربيع الجديـد
ودنا العيد وهو للناس حتـى يتقضى وأنت للعيـد عيـد

(٩)وقال تعالى : فترى القوم فيها صرعى كأنهم أعجاز نخل خاوية .

(١٠) قال تعالى : ألم تر كيف ضرب الله مثلا كلمة طيبة كشجرة طيبة أَصلها ثابت وفرعها فى السماء تُؤتى أُكلها كل حين بإذن ربها ويضرب الله الأمثال للناس لعلهم يتذكرون . ومثل كلمة خبيثة كشجرة خبيثة اجتُثت من فوق الأرض مالها من قرار .

(١١) الله نور السموات والأرض مَثَل نوره كمكشاه فيها مصباح المصباح فى زجاجة الزجاجة كأنها كوكب درى يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية يكاد زيتها يضىء ولو لم تمسسه نار نور على نور يهدى الله لنوره من يشاء ويضرب الله الأمثال للناس والله بكل شىء عليم .

(١٢) وقال البحترى :

قصور كالكواكب لامِعَاتٌ   يكدن يضئن للسارى الظلاما

(١٣) وقال ابن التعاويذى :

اذا ما الرعد زمجر خِلْتَ أسْدًا   غضابا فى السحاب لها زئير

(١٤) وقال السرى الرفاء :

مفتولة مجدولة   تحكى لنا قَدَّ الأسَلَ

(١٥) وقال أعرابى فى الذم : لقد صغر فلانا فى عينى عظم الدنيا فى عينيه وكأن السائل إذا أتاه ملك الموت إذا لاقاه .

(١٦) وقال أعرابى لأمير : اجعلنى زماما من أزِمَّتِكَ التى تجريها الأعداء .

(١٧) وقال فى روضة :

ولو لم تستهل لها عظم   بريقة لكنت لها غماما

(١٨) وقال المعرى :

فكأنى ما قلت والليل طفل   وشباب الظلماء فى عنفوان
ليلتى هذه عروس من الزنج   عليها قلائد من جمان
هرب النوم عن جفونى فيها   هرب الأمن عن فؤاد الجبان

(١٩) وقال ابن التعاويذى :

ركبوا الدياجى والسروج أهله   وهم بدور الأسنة أنْجُم

(٢٠) وقال ابن وكيع :

صل سيف الفجر من غمد الدُّجى   وتعرى الليل من ثوب الفلس
(٢١) وكأن ايماض السيوف بوراق   وعجاج خيلهم سحاب مظلم
(٢٢) أنا نار فى مرتقى نظر الحا   سد ، ماء جار مع الأخوان

(٢٣) فى وصف رجلين اتفقا على الوشاية بين الناس :

كَشِقَّىْ مقص تجمعتما على غير شيء سوى التفرقة

(٢٤) لابن التعاويذى فى وصف بطيخة :

حلوة الريق حلال دمها فى كل مِلَّهْ
نصفها بدر وأن قسمتها صارت أهِلَّهْ

(٢٥) موازنة بين قول أبى الفتح كشاجم وبيان ما فيها من تشبيهات :

(أ) وروض عن صنيع الغيث ريحا كما رضى الصديق عن الصديق
يعير الرياح بالنفحات ريحا كأن ثراه من مسك فتيق
كأن الطل منتشر عليه بقايا الدمع من الخد المشوق

(ب) غيث أتانا مؤذنا بالخفض متصل الويل سريع الركض
فالأرض تجلى بالنبات الفضى فى حليها المحمر والمبيض

(٢٦) وقال الشاعر :

كم وجوه مثل النهار ضياء لنفوس كالليل فى الإظلام

(٢٧) وقال آخر :

أشبهت أعدائى فصرت أحبهم إذا كان حظى منك حظى منهم

(٢٨) وقال البحترى فى المديح :

كالسيف فى إخذامه والغيث فى إرهامه والليث فى إقدامه

(٢٩) وقال المتنبى فى وصف شعره :

إن هذا الشعر ملك سار فهو الشمس والدنيا فلك

(٣٠) وقال فى مدح الكافور :

وامضى سلاح قلد المرء نفسه رجاء أبى المسك الكريم وقصده

(٣١) وقال السرى الرفاء :

بربك تجلت بالكواكب أرضها فارتد وجه الأرض وهو سماء

(٣٢) وقال البحترى :

بنت بالـفضل فأصبـحت سماء وأصبح الناس أرضا

نماذج لتشبيه التمثيل :

(١) قال ابن المعتز :

قد انقضت دولة الصيام وقد بشر سقم الهلاك بالعيد
يتلو الثريا كفاغر شره يفتح فاه لأكل عنقود

(٢) وقال المتنبى فى الرثاء :

وما الموت إلا سارق دق شخصه يصول بلا كف ويسعى بلا رجل

(٣) وقال الشاعر :

وتراه فى ظلم الوغى فَتَخالُه قمرا يكر على الرجال بكوكب

(٤) وقال ابن المعتز يصف نفسه بعد تقشع سحابة :

كأن سماءنـا لما تجلت خلال نجومها عند الصباح
رياض بنفسج خضل نداه تفتح بينه نَوْر الأقاحى

(٥) وقال ابن الرومى :

ما أنس لا أنس خبازاً مررت به يدحوا الرقاقة وشك اللمح بالبصر
ما بين رؤيتها فى كفه كرة وبين رؤيتها قوراء كالقمر
إلا بمقدار ما تنداح دائرة فى صفحة الماء ترمى فيه بالحجارة

(٦) وقالت فى المشيب :

أول بدء المشيب واحـدة تشعل ما جاورت من الشعر
مثل الحريق العظيم تبدؤه أول صول صغيرة الشرر

(٧) وقال آخر :

فقلدتنى الليالى وهى مدبرة كأننى صارم فى كف منهزم

(٨) وقال تعالى : (إنما مثل الحياة الدنيا كماء أنزلناه من السماء فاختلط به نبات الأرض مما يأكل الناس والأنعام حتى إذا أخذت الأرض زخرفها وازينت وظن أهلها أنهم قادرون عليها أتاها أمرنا ليلا أو نهارا فجعلناها حصيدا كأن لم تَغْنَ بالأمس) .

(٩) وقال صاحب كليلة ودمنة : يبقى الصالح من الرجال صالحا حتى يصاحب فاسدا ، فإذا صاحبه فسد مثل مياه الأنهار تكون عذبة حتى تخالط ماء البحر فاذا خالطته ملحت .

وقال : من صنع معروفا لعاجل الجزاء فهو كملقى الحب للطير لا لينفعها بل ليعيدها به .

(١٠) وقال البحترى :

وجدت نفسك من نفسى بمنزلة هى الصفـــاة بين الماء والراح

(١١) وقال أبو تمام فى مغنية تغنى بالفارسية :

ولم أفهـم معـانيها ولكـــن ورت كبدى فلم أجهل شـجاها
فبت كأننى أعمى مُعَنّــى يحب الغانيات ولا يراهــا

(١٢) وقال آخر فى صديق علق :

أنى وإياك كالصادى رأى نهلا ودونه هوى يخشى بها التلفا
رأى بعينه ماء عز مورده وليس يملك دون الماء منصرفا

(١٣) وقال الله تعالى : « مثل الذين ينفقون أموالهم فى سبيل الله كمثل حبة أنبتت سبع سنابل فى كل سنبلة مائة حبة والله يضاعف لمن يشاء والله واسع عليم » .

(١٤) وقال تعالى : « اعلموا أنما الحياة الدنيا لعب ولهو زينة وتفاخر بينكم وتكاثر فى الأموال والأولاد كمثل غيث أعجب الكفار نبوته ثم يهيج فتراه مصفرا ثم يكون حطاما وفى الآخرة عذاب شديد ومغفرة من الله ورضوان وما الحياة الدنيا إلا متاع الغرور » .

(١٥) وقال تعالى : « والذين كفروا اعمالهم كسراب بقيعة يحسبه الظمآن ماء حتى إذا جاءه لم يجده شيئا ووجد الله عنده فوفاه حسابه والله سريع الحساب . أو كظلمات فى بحر لجى يغشاه موج من فوقه موج من فوقه سحاب ظلمات بعضها فوق بعض إذا أخرج يده لم يكد يراها ومن لم يجعل الله له نورا فما له من نور » .

(١٦) قال البوصيرى :

والنفس كالطفل إن تهمله شب على ... حب الرضاع وأن تفطمه ينفطم

(١٧) وقال فى وصف الصحابة :

كأنهم فى ظهور الخيل نبت رُباً ... من شدة الحَزْم لا من شدة الحُزُم (١)

(١٨) وقال المتنبى فى وصف الأسد :

يطأ الثرى مترفقا من تيهه ... فكأنه آس يَجُسُّ عليلا

(١٩) وقال فى وصف بحيرة فى وسط رياض :

كأنها فى نهارها قمر ... حَفَّ من جانبيها ظُلَم

(٢٠) وقال الشاعر :

رب ليل قطعته كصدود ... وفراق ما كان فيه وداع
موحش كالثقيل تقذى به العيـ ... ـنُ وتأبى حديثه الأسماع

(٢١) وقال تعالى : « مثل الذين اتخذوا من دون الله أولياء كمثل العنكبوت اتخذت بيتا وأن أوهن البيوت لبيت العنكبوت لو كانوا يعلمون » .

(١) أى أن ثيابهم فوق خيولهم ناشىء من قوة حزمهم وحيطتهم لا من إحكام أحزمة السروج .

(٢٢) قال ابن خفاجة :

لله نهر سال فى بطحاء أحلى ورودا من لمى الحسناء
متعطف مثل السوار كأنه والزهر يكنفه مجر سماء

(٢٣) وقال أعرابى فى وصف إمرأة : تلك شمس باهت بها الأرض شمس السماء .

(٢٤) وقال تعالى : فما لهم عن التّذْكِرة معرضين ، كأنهم حُمُر مستنفرة فرّت من قسْورة .

(٢٥) وقال الشاعر :

فى شجر السرو منهم مثل له رواء وما له ثمر

(٢٦) وقال التهامى :

فالعيش نوم والمنية يقظة والمرء بينهما خيال سار

(٢٧) وقال آخر فى وصف إمرأة تبكى :

كأن الدموع على خدها بقية طل على جُلّنار .

(٢٨) وقال تعالى : « واتل عليهم نبأ الذى أتيناه آياتنا فانسلخ منها فأتبعه الشيطان فكان من الغاوين . ولو شئنا لرفعناه » .

أسلوب الحقيقة وأسلوب المجاز

(أ) لفظة مثل « الربا » معناها اللغوى الزيادة والنمو ، يقول تعالى « ويربى الصدقات » ، لكنها اتخذت معنى جديداً عند علماء الفقه . فهى زيادة المال من غير عوض معادلة مال بمال ولذلك يقول تعالى « ويمحق الله الربا » .

(ب) إن الألفاظ تتحول معانيها اللغوية إلى معانٍ اصطلاحية جديدة لدى طوائف المثقفين والمهنيين، على حد سواء ، فرجال النحو لهم مصطلحاتهم وكذلك رجال الأدب ورجال الطب والهندسة .

ولدينا قاموس عربى طريف فى هذه الناحية هو « أساس البلاغة » للزمخشرى .

وإذن حين تتطور اللفظة من معناها الوضعى اللغوى الأول إلى معنى اصطلاحى جديد تسمى هذا « مجازاً » . والمجاز يعنى : التوسع فى التعبير ، وهذا التوسع يستهدف الاثارة الجمالية .

أمثلة على المجاز :

(١) يقول ابن العميد :

قامت تظللنى من الشمس نفس أحب الى من نفسى
قامت تظللنى ومن عجب شمس تظللنى من الشمس

لفظة شمس هنا مستعملة فى غير ما وضعت له لعلاقة بين المعنى الحقيقى والمجازى هى هنا (المشابهة) .

(٢) وقال البحترى يصف مبارزة الفتح بن خاقان لأسد :

فلم أر ضرغامين أصدق منكما اذا الهَيَّابَة النكْسُ كذَّباً
هزيراً مشى يبغى هزيرا وأغلب من القوم يغشى باسل الوجه أغلَبَا

(٣) وقال المتنبى وقد سقط مطر على سيف الدولة :

لعينى كل يوم منك حظ تحير منه فى أمر عُجَابِ
حمالة ذا الحُسام على حُسامٍ وموقع ذا السحاب على سحاب

(٤) وقال البحترى :

اذا العين راحت وهى عين على الجوى فليس بسر ما سَرّ الاضالع

(٥) وقال تعالى :

« وينزل من السماء رزقا » والعلاقة هنا ان الماء سبب الرزق .

أسلوب الاستعارة

(١) قال تعالى : « كتاب أنزلناه إليك لتخرج الناس من الظلمات إلى النور».

(٢) يقول الحطيئة وهو فى سجنه يستعطف الخليفة عمر بن الخطاب :

ماذا تقول لأفراخ بذى مرخ زُغْبِ الحواصل لا ماء ولا شجر
ألقيت كاسبهم فى قعر مظلمة فاغفر عليك سلام الله يا عمُر

فعبر عن أولاده ا لصغار « بالأفراخ » : جمال الاستعارة هنا أنها تصور المعنى تصويرا مؤثرا فى نفس السامع ، محققا لغرض القائل من غير إطالة ولا إطناب .

(نلحظ هذا إذا سلكنا بالتعبير غير سبيل الاستعارة) .

(٣) ويقول المتنبى وقد قابله ممدوحه وعانقه

فلم أر قبلى من مشى البحر نحوه ولا رجلا قامت تعانقه الاسد

ما رأيك فى هذه الإستعارة ؟

(٤) ويقول المتنبى أيضا :

كان سبيل التعبير بالحقيقة أن يقول : رميت أعداءك بجيش عظيم العدد تام العدة ، لكنه عدل عن هذا إلى سبيل التعبير بالاستعارة واستعمل كلمة « بحر » لتدل على الجيش . مثل إتساعه / جناحيه ، ومثله قويا شديد الحركة يموج بعضه فى بعض : وجعل هذا البحر من حديد ثم جعل هذا الجيش ذا العدد العديد يثير برجله ومعداته الغبار فيخلفها وراءه أمواجا .

حقا هنا مبالغة ولكنها مقبولة موجزة حقق بها ما أراد من تعظيم الجيش .

إذن الاستعارة هى من المجاز اللغوى وهى تشبيه حذف أحد طرفيه وتنقسم قسمين :

(أ) أن يذكر لفظ المشبه به ويراد المشبه ويسمى علماء البيان هذه الاستعارة تصريحية .

(ب) أما القسم الثانى فهى أن لا يذكر المشبه به بل يحذف ويكتفى عنه بذكر صفة من صفاته أو خاصة من خواصه ويسمى هذا النوع من الاستعارة (استعارة مكنية) .

ومن أمثلة هذا النوع الثانى :

(١) وقال الحجاج فى إحدى خطبه : (إنى أرى رؤوسا قد أينعت وحان قطافها وإنى لصاحبها) .

(٢) وقال المتنبى :

ولما قالت الإبل امتطينا إلى ابن ابى سليمان الخطوبا

ما رأيك فى هذه الاستعارة ؟ ولم أراد التعبير بهذا الأسلوب ؟

(٣) ويقول المتنبى :

المجد عُوفِىَ إذ عوفيت والكرم وزال عنك إلى أعدائك الألم

وإذا وازنا بين الاستعارة والتشبيه نجد التشبيه أكثر ما يستعمل للإيضاح ولذلك يكثر استعماله فى باب الوصف وإيضاح الخيال .

أما الاستعارة فأكثر ما نستعمل للقوة وشدة التأثير فى السامعين وهى فى هذا أقوى من التشبيه ، وقد مرت بنا أمثلة للاستعارة المؤثرة القوية كقوله تعالى :

(إن الذين يأكلون أموال اليتامى ظلما إنما يأكلون فى بطونهم نارا) استعيرت النار لمال اليتامى لتصور أكله مبيدا مهلكا ولتحقق ما يراد من تحذير الناس أن ينالوا منه شيئا .

ما رأيك فى هذه الاستعارات ؟ ولماذا ؟ هل التشبيه فيها قريب أم بعيد ؟

أمثلة للاستعارة الرديئة :

(أ) قال المتنبى :

أغركم طول الجيوش وعرضُها   علّى شرُوبٌ للجيوش أُكولُ

(الجيوش هنا كالطعام) أراد تمجيد سيف الدولة ، فهل وفق / الجيش بعدته وغباره وعتاده وقتلاه وجرحاه ؟

(ب) وقال أبو تمام :

لن يأكلوا هم ولا عشيرتهم   ما كنزوا من صامت الحسب

يقول : أن لهم من الحسب المدخر ما لا يفنى فقال لن يأتوا عليه أكلا ، فتمثل قوما يأكلون ما كُنِزَ لهم من حسب .

(جـ) ويقول الشاعر :

وحرام عليك أن تقرعى ها   مة قلبى بدمعك المهـراق

ما الصورة: القلب هامة ودموع الحبيبة عصا تنهال على تلك الهامة قرعا . فهل ترى الشاعر فى استعطاف المحبوبة مُوفقا ودها بهذا التصوير ؟

(د) وهذا المتنبى يقول :

ملك مُنْشِدُ القريضِ لديه   يضع الثوبَ فى يَدىْ بزَّازِ

بم صور الشاعر الملك ؟ وما رأيك ؟

لقد مرت بنا استعارات قوية التأثير ، بليغة التصوير ، ومرت كذلك تلك غير المستحسنة ومعيار ، الحسن يقال بمقدار ما فى المشبه به من لياقة ليصور المشبه فى صورة تحقق غرض القائل .

أمثلة للاستعارة من جيد الشعر والنثر

(١) قال تعالى : (واذكروا إذ أنتم قليل مستضعفون فى الأرض تخافون أن يتخطفكم الناسُ فآواكم) .

عناصر الاستعارة : التخطف : يصور حالة الفزع والاضطراب / المباغتة عن العدو دون استعداد له .

(٢) وقال تعالى (وكنتم على شفا حفرة من النار فأنقذكم منها) .

ما كان فيه العرب على الجاهلية من إهلاك بعضهم لبعض ، عداوة وغارة وسلبا / صورت هذه الحال بحفرة من النار كادوا يوشكون أن يتردوا فيها .

(٣) وقال تعالى (أفمن أسس بنيانه على تقوى من الله ورضوانه خير أمَّن أسس بنيانه على شفا جُرفٍ هارٍ فانهار به فى نارِ جهنم) ، ما الصورتان المتقابلتان بنيان مُقام على أساس ثابت ، وآخر على حافة نهر تجرفها المياه .

(٤) وقال تعالى (إنا لما طغى الماء حملناكم فى الجارية) حقيقته : لما علا الماء وزاد . لم كانت الاستعارة أبلغ ؟ فى الطغيان معنى الغلبة والقهر . (كأن الماء سيد الموقف يوم الفلك المشهود) .

(٥) وقال المتنبى :

أصادق روح المرء من قبل جسمه ... وأبصره فى فِعْلِهِ والتكلم

الاستعارة فى مصادقة الروح ورؤياها .

(٦) ما رأيك فى هذه الاستعارات :

(أ) وتغضبون على من نال رفدكم ... حتى يعاقبه التنغيص والمنن

(ب) جُمِعَ الحق لنا فى إمام ... قتل البخل وأحيا السماحا

(جـ) ولاح برقكِ من عارض مَلِكٍ ... ما ينزل القَطْرُ إلا حيث يبتسمُ

(٧) ولابن المعتز :

أما ترى الأرض قد راقتك زَهْرتُها مظلة واكتسى بالنَّوْرِ عاريها
وللسماء بكاء فى حدائقها وللرياض ابتسام من نواحيها

أسلوب الكناية

سبيل التعبير بالكناية أن ننظر الى المعنى الذى نقصد أداءه فلا نعبر عنه باللفظ الدال عليه لغة بل نقصد إلى لازم هذا المعنى فنعبر به ونفهم ما نريد .

فقول الشاعر :

بيض المطابخ لا تشكو إماؤهم طبخ القدور ولا غسل المناديل

كناية عن البخل فملزوم نظافة المطابخ وراحة الإماء من المطبخ وغسل المناديل ، والمقصود هو بخل المهجو والكناية تستعمل لتحقيق أغراض منها :

(١) تصوير المعنى تصويرا واضحا مصحوبا بما يؤيده ويكون كالحجة له ففى قوله تعالى (ويوم يعض الظالم على يديه يقول ياليتنى اتخذت مع الرسول سبيلا) فعض الأصابع هنا كناية عن الحسرة والندم وقد مثل القرآن هذه الصفة الخفية الظاهرة مرئية وجعلها مستقرة يتبعها أثرها وتحقق ما يلازمها فيها الدعوى ومعها الدليل المؤيد لها .

(٢) تحسين المعنى وتجميله مع تعمية الأمر على السامعين وإيهامهم كقولهم فيمن لا يحسن الشعرَ « إنه نبى الشعر » لأن الله تعالى يقول فى نبيه : (وما علمناه الشعر وما ينبغى له) .

(٣) تهجين الشيء والتنفير منه كما فى قوله تعالى : (ولا تجعل يدك مغلولة إلى عنقك) كنِّى بذلك عن البخل فصور المعنى فى صورة تحس وتستنكر للتنفير منها والحث على مُجَانَبتِهَا .

(٤) العدول عن ذكر شيء بلفظه الدال عليه لِهُجْنَتِه إلى لفظ آخر يدل عليه من غير استكراه ولا نفور منه مثل الكناية عن الصمم بثقل السمع .

السر فى بلاغة الكناية :

عرفنا أن الكناية هى تأدية المعنى بذكر لازم من لوازمه واللازم يستدعى وجود الملزوم حتما فاذا عدلت عن التصريح بالمعنى إلى الكناية عنه فقد أديته مصحوبا بدليله وعرضته مقروناً بحجته وذكر الشيء بصحبة برهانه أوقع فى النفس وآكد لاثباته وهذا سر بلاغته .

فلننظر إلى قول المتنبى :

فمَسَّاهم وبُسْطُهُمُ حرير وَصبَّحهم وبسطهم تراب

فإنه كنى عن سيادتهم وعزتهم وكثرة أموالهم « بأن بُسُطَهُم حرير ، وكنى عن حاجتهم وإذلالهم وذهاب ما فى أيديهم بأن بسطهم تراب » والكناية فى الحالتين تصوير وبرهان على المكنَّى عنه .

أمثلة الكناية :

(١) قال تعالى فى سورة الكهف فى صفة رجل أنعم الله عليه بحديقة فيها نهر وشجر وثمر طيب فأدركه الغرور والكبر ولم يعرف لهذه النعمة حقها من الشكر حتى نابته نائبة أهلكت شجره وثمره قال تعالى : « وأحيط بثمره فأصبَح يُقَلِّبِ كفيه على ما أنفق فيها وهى خاوية على عروشها ويقول ياليتنى لم أُشرِكْ بربى أحدا » كنى بتقليب الكفين عن الحسرة .

(٢) وقال الشاعر :

ويُقْضى الأمْرُ حين تَغيبُ تَيْمٌ ولا يستخبرون وهم حضورُ

كنى بذلك عن ذلتهم ووضاعة شأنهم .

(٣) كان عليه الصلاة والسلام فى سفر ورأى سائق الإبل يسوقها سوقا عنيفا فقال له :

« رويدَك سَوْقَكَ بالقوارير » وكنى بالقوارير عن النساء فوق الابل .

(٤) وقال الشاعر وكان عبدا رقيقا فباعه مولاه :

وما كنت أخشى عبدا أن يبيعني بمال ولو أضحتْ أناملهُ صِفْرَا
أخوكم ومولاكم وصاحب سِرّكم ومن قد رُبِي فيكم وعاشركم دهرا .

أثر علم البيان فى تأدية المعانى

ظهر لك من دراسة علم البيان أن معنى واحدا يستطاع أداؤه بأساليب عدة وطرائق مختلفة وأنه قد يوضع فى صورة من صور التشبيه أو الاستعارة أو المجاز المرسل أو العقلى أو الكناية (ثم يسوق المؤلفان مثالا لمعنى أدبى هو المدح بالكرم) :

يريك الملوك مدى جعفر ولا يصنعون كما يصنع
وليس بأوسعهم فى الغنى ولكن معروفه أوسع

ثم يبين المؤلفان كيف تتعدد الأساليب البيانية فى أداء هذا المعنى :

(١) (تشبيه) :

كالبحر يقذف للقريب جواهرا جودا ويبعث للبعيد سحائبا

أو يقول :

(٢) (تشبيه بليغ) :

هو البحر من أى النواحى أتيته فلجته المعروف والجود ساحله

فيدعى أنه البحر نفسه ، وينكر التشبيه نكرانا يدل على المبالغة وادعاء المماثلة الكاملة أو لقول :

(٣) (تشبيه ابلغ) :

علا ، فلا يستقر المال فى يده وكيف تمسك ماءً قنة الجبل ؟

فيرسل اليك التشبيه من طريق خفى ليرتفع الكلام إلى مرتبة أعلى فى البلاغة . وليجعل لك من التشبيه الضمنى دليلا على دعواه ، فانه أدعى أنه لعلو منزلته ينحدر المال من يديه ، وأقام على ذلك برهانا فقال « وكيف تمسك ماء قنة الجبل » . أو يقول

(٤) (تشبيه مقلوب) :

جرى النهر حتى خلتــه منك أنعمـــا ... تساق بلا ضَن وتعطى بلا مَـن

فيقلب التشبيه زيادة فى المبالغة وافتنانا فى أساليب الإجادة .

أو يقول (٥) (تشبيه مركب) :

كأنه حين يعطى المال مبتسما ... صوب الغمامة تهمى وهى تأتلق

فيعمد إلى التشبيه المركب ويعطيك صورة رائعة تمثل لك حالة الممدوح وهو يجود وابتسامة السرور تعلو شفتيه .

أو يقول (٦) :

جادت يد الفتح والأنواء باخلة ... وذاب نائله والغيث قد جمدا

فيضا هى بين جود الممدوح والمطر

أو يقول (٧) :

قد قلت للغيم الركام ولج فى ... إبراقــه وألح فى إرعـــاده

لا تعرضن لجعفـر متشبها ... بندى يديه فلست من أنداده

فيصرح لك فى جلاء ... بتفضيل جود صاحبه على جود الغيم ..

أو يقول (٨) :

وأقبـل يمشى فى البسـاط فمــا درى ... إلى البحـر يسعـى أم إلى البـدر يرتقـى

يصف حال رسول الروم داخلا على سيف الدولة فينزع فى وصف الممدوح بالكرم إلى الاستعارة .

أو يقول (٩) :

دعوت نداه دعوة فأجابني   وعلمني إحسانه كيف آمله

فيشبه ندى ممدوحه وإحسانه بإنسان ثم يحذف المشبه به ويرمز إليه بشيء من لوازمه وهذا ضرب آخر من ضروب المبالغة التي تساق الاستعارة لأجلها .

أو يقول (١٠) :

ومن قصد البحر استقل السواقيا . فيرسل العبارة كأنها مثل ،...... فيعطيك استعارة تمثيلية لها روعة وفيها جمال ، وهي فوق ذلك تحمل برهانا على صدق دعواه .

أو يقول (١١) :

مازلت تتبع ما تولى يدا بيد   حتى ظننت حياتي من أياديكا

فيعدل عن التشبيه والاستعارة إلى المجاز المرسل ، ويطلق كلمة « يد » ويريد بها النعمة لأن اليد آلة النعم وسببها .

أو يقول (١٢) :

أعاد يومك أيامي لنضرتها   واقتص جودك من فقري وإعساري

فيسند الفعل إلى اليوم وإلى الجود على طريقة المجاز العقلي .

أو يقول (١٣) :

فما جازه جود ولا حل دونه   ولكن يسير الجود حيث يسير

فيأتي بكناية عن نسبة الكريم إليه .....

فأنت ترى أنه من المستطاع التعبير عن وصف إنسان بالكرم بأربعة عشر أسلوبا كل له جماله وحسنه وبراعته ولو نشاء لاتينا بأساليب كثيرة أخرى في هذا المعنى فإن للشعراء ورجال الأدب افتنانا وتوليدا للأساليب والمعاني لا يكاد ينتهي إلى حد ... ونعتقد أنك عند قراءتك الشعر العربي والآثار الأدبية ستجد بنفسك

هذا ظاهرا ، وستدهش للمدى البعيد الذى وصل إليه العقل الإنسانى فى التصوير البلاغى والإبداع فى صوغ الأساليب .

هذه الأساليب المختلفة التى يؤدى بها المعنى الواحد هى موضوع بحث علم البيان .

التجديـــد

أولا : أبو هلال العسكرى .

ثانيـــــاً : الأسلوب عند التشكيليين .

ثالثـــــاً : الأسلوب عند أبى هلال مُقَارناً بمفاهيم التشكيليين .

رابعـــــاً : نظرات فى التشبيه .

(أ) عند أبى هلال العسكرى .

(ب) عند البلاغيين .

(جـ) هل التشبيه مجاز أم حقيقة ؟

(د) مقاييس الجمال فى التشبيه .

(هـ) مقاييس الجمال فى علم البيان .

خامســـاً : « الكامل » للمبرد « فصل التشبيه » .

سادســـاً : تحليل ابيات « كأن القلب ليلة قيل يغدى » .

سـأبعـــا : فصل التشبيه من « الكامل » للمبرد .

ثامنـــاً : ابن رشيق فى باب التشبيه .

تاسـعـــا : صور القمر فى خيال الشعراء « لوحة فى الفضاء » .

عاشـــرا : منهج أبى هلال فى الدرس الأدبى للاستعارة .

احـد عشر : الأدب وفن التشكيل « البلاغة فن التشكيل الأدبى » .

اثنـا عشر : فى البحث البيانى .

ثلاثـة عشر : تأملات فى أسلوب الكناية .

أربعـة عشر : المجـــاز .

خمسة عشر : البلاغة العربية : رأى ومنهج .

أولا : أبو هلال العسكرى

(١) اتجه النقاد منذ أوائل العصر العباسى إلى العناية بفصاحة الألفاظ وبلاغة التركيب وبخاصة البيئة الكلامية ، التى تستطيع أن نمثل لها بالجاحظ ، ولقد أعطى قيمة كبرى للفظ باعتباره عنصرا مُهِمًّا من عناصر النظم ويقول : (المعانى مطروحة فى الطريق ، يعرفها العجمى والعربى والقروى والبدوى . وإنما الشأن فى إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولته وسهولة المخرج وفى صحة الطبع وجودة السبك ، وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير) .

والجمع بين التصوير والصياغة عند الجاحظ هو الذى جعل كلمة اللفظ تشمل عند جميع النقاد الذين خلفوه الصورة البيانية .. ثم أننا نجد أن كلمات التشبيه والاستعارة والكناية والحقيقة والمجاز وغيرها تدور فى كتبه ، مما يجعل للبيئة الكلامية فضل وضع هذه المصطلحات .

(٢) ويجىء ابن المعتز بعد الجاحظ ، فيفيد أكبر فائدة من المصطلحات البلاغية عند الكلاميين ويرى مثل رأيهم أن جودة الكلام إنما تعود إلى اللفظ وتعود إلى ألوان المحسنات التى جمعها فى كتابه « البديع » .

(٣) ثم نعود إلى بيئة المتكلمين فنجدهم مشغولين بالدراسة والبحث فى بلاغة القرآن فنجد منهم الرمانى فى كتابه (النكت فى إعجاز القرآن) يرى أن من وجوه الإعجاز القرآنى ما فيه من البديع ، فيعترض عليه فى رأيه الباقلانى الأشعرى فى كتابه « إعجاز القرآن » .

(٤) ولا تلبث أن تشيع فكرة أن إعجاز القرآن لا يفهم إلا عن طريق علوم البلاغة ، فنجد من الباحثين من يحاول وضع أسس لها وأصول وهكذا وجدنا أبا هلال العسكرى يؤلف كتابه « الصناعتين » الذى فرغ من

تأليفه فى شهر رمضان ٣٨٤ هـ ويعلن فى مقدمته أن (أحق العلوم بالتعلم وأولاها بالتحفظ .. بعد المعرفة بالله جل ثناؤه ـــ علمْ البلاغة ومعرفة الفصاحة الذى يعرف إعجاز كتاب الله تعالى الناطق بالحق والهادى إلى سبيل الرشد ، المدلول به على صدق الرسالة وصحة النبوة التى رفعت أعلام الحق وأقامت منار الدين) .

لمحة سريعة عن حياته : (راجع معجم الأدباء لياقوت الحموى) .

هو الحسن بن عبد الله سعد العسكرى (نسبة إلى عسكر مُكرم مدينة بالأهواز تسمى عسكر مكرم ،وهو مكرم الباهلى الذى اختطها فنسبت إليه) . أديب لغوى شاعر عالم فقيه تتلمذ على خاله أبى أحمد العسكرى .

نجد من كتبه « نوادر الجمع الواحد » . وكتاب « ما تلحن فيه الخاصة » ، ومن كتبه فى الدراسات القرآنية : كتاب « المحاسن فى تفسير القرآن الكريم » فى خمسة أجزاء . ومن كتبه الأدبية : كتاب « ديوان المعانى فى معانى الشعر » وهو مطبوع بمصر ـــ كتاب « جمهرة الأمثال » وهو مطبوع بها مع أمثال الميدانى ـــ ديوان شعره ـــ كتاب « الصناعتين » صناعتى النثر والنظم موضوع بحثنا . (ثم تقرأ مقدمة كتاب الصناعتين) .

أســئلة :

البلاغة لغويا :

الفصاحة (لغويا) فرق ما بينهما : (البلاغة فى المعنى / الفصاحة فى اللفظ) لماذا نهتم بالتفريق بنهما ؟ لأنهما صفتا حسن ومن الضرورى اذن أن يتضح لنا مفهومها :

. مظاهر الاضطراب فى عد الكلام مرة بليغا فصيحا بإحدى الصفتين دون الأخرى ص ١٠ /١١ ثم إشارته إلى أنه لا يريد أن يسلك مسلك المتكلمين وإنما قصد فيه مقصد صناعة الكلام من الشعراء والكتاب وهذه الإشارة ترمز إلى

مدرستين كبيرتين فى تاريخ البلاغة هما المدرسة الأدبية والمدرسة الكلامية (ارجع إلى فن القول لأمين الخولى) .

الفصل الثانى فى الإبانة عن حد البلاغة :

تحديده هو للبلاغة مع الاستعانة بتعريفين أحدهما لشاعر هو العتابى والآخر لفقيه هو محمد بن الحنفية ونلحظ هنا أمرين مختلطين : هو أولا صنعته الكلامية حين يعرف البلاغة ويحددها ويوضح معناها ويكشف ما قد يغمض مفهومها ، ثم منزعه الأدبى حين يورد كثيرا من النصوص وإن اكتفى بعرضها دون تحليلهما أو بيان وجه البلاغة فيها .

والفصل الثالث يخصصه لتفسير ما جاء عن الحكماء والعلماء فى حدود البلاغة ويخصص أبو هلال الباب الثانى من كتابه « الصناعتين » لفصلين : أولهما فى تمييز الكلام جيده من رديئه ونادره من بارده .

وفى هذا الفصل يعطينا أبو هلال صفات عامة للحسن منها ما هو محدد ومنها ما هو مبهم عام كالصناعة وسهولة المطلع وحسن الوصف وكمال الصوغ .. الخ . (ص ٥٤) .

ولما يورد الأمثلة لا يبين لنا مواضع هذه الصفات مما جاء به من أمثلة وإنما يقف وقفات طائرة كقوله أمام أبيات الشنفرى (ومما هو فصيح فى لفظه — جيد فى وصفه .. ص ٥٥) ، ويقف أمام بيت النابغة (ص ٦٥) :

ولست بمستبق أخا لا تَلُمُّـه   على شَعَثٍ أىُّ الرجال المهذب

فيقول فى تعميم ساذج (وليس لهذا البيت نظير فى كلام العرب) هكذا فى تحديد قاطع فاصل . جمع العذوبة ، والجزالة والسهولة ، والرصانة مع السلاسة والفصاحة .. الخ ص ٥٦) .

ويبين أن الحواس تقف من الحسن غير موقفها من القبح فبينا تلتذ كلها بالحسن وتقبل عليه فهى تتأذى من القبح وتنفر منه (ص ٥٦ /٥٧) وجميع جوارح البدن وحواسه تسكن إلى ما يوافقه وتنفر عما يضاده .. الخ) .

ثم يؤكد المرة بعد الأخرى أن القيمة كلها للفظ (وليس الشأن فى إيراد المعانى .. الخ ٥٧) .

ويسوق الأدلة (ص ٥٧ /٥٨ ومن الدليل على أن مدار البلاغة .. ودليل آخر ..) .

ولنناقش ذوق أبى هلال فى حكمه على أن الأبيات ص ٥٨ (لما قضينا من منى كل حاجة ..) .

الحركة / النشاط / اللقطة السريعة / للتهيؤ للسفر / سرعة ، ويورد بعد أمثلة للبارد من الشعر ص ٥٨ /٥٩ ويبين لنا مذهب قوم يستجيدون المعنى الصعب الذى يستخرج بمشقة وعسر (ص ٥٩ /٦٠) .

ثم يسوق أمثلة لما سَهُل من الكلام ولما تَجَزَّل ويكشف لنا ص ٦٢ عن أن ما كان لفظه سهلا ومعناه مكشوفا بيِّناً فهو من جملة الردىء المردود) وأن ص ٦٤ (الجزل المختار من الكلام فهو الذى تعرفه العامة إذا سمعته ولا تستعمله فى محاوراتها) وبيَّن أنه لم يضع يَدَنَا على الفرق السهل والجزل وإنما تركنا فى تعميمات شكلية .

ويدعو للقول ص ٦٦ (أجود الكلام ما يكون جزلا سهلا لا ينغلق معناه ولا يستبهم مغزاه ولا يكون مكدودا مستكرها ومتوعراً متقعراً ويكون بريئا من الغثاثة عاريا من الرثاثة .. الخ (فالجيد هنا هو الجزل والسهل ولم نعرف منه بعد، ما السهل وما الجزل ؟ ولعله شَعُر بأنه لم يبين لنا عن شىء آخر (وتمييز الألفاظ شديد ص ٦٨) .

أبو هلال ومعانى الشعر

مر بنا فيما مضى أنماط من المقاييس التى استخدمها أبو هلال فى نقده للنصوص الأدبية منها المقياس الخلقى أو المنطقى أو الدينى أو الأدبى وفيما تبقى من هذا الفصل سنجد أبا هلال يحتذى خطا « قدامة بن جعفر » ، وقدامة فى

تاريخ البلاغة العربية رجل منطق ، ينتمى إلى المدرسة الكلامية ، وكتابه « نقد الشعر » تصور منطقى للبلاغة فقد نظر قدامة حين ألف كتابه للنص الأدبى العربى نظرة عقلية مجردة ثم راح يدلل على نظراته المنطقية بأمثلة من نصوص الأدب . وأن من يرجع إلى كتابه « نقد الشعر » يجده يشرع للشعراء ويقنن للأدباء فيجعل من موضوعات الشعر الفسيحة أربعة كبرى : المدح والهجاء والوصف والنسيب وراح يضيق السبيل على الأدباء فحدد ما ينبغى للشاعر أن يذكره من المعانى فى كل باب من أبواب الشعر العربى الأربعة . وهذا التصور من قدامة تأباه الطبيعة الأدبية التى لا يغيض معينها من المعانى والخيالات والأفكار ، ولكن رجل المنطق حين يعالج الدرس الأدبى فإن همه دائما هو التقسيم والتحديد والضبط وأبو الهلال تجده يتلقف كل ما قاله قدامه فى نقد الشعر من ناحية النظر المجرد ومن ناحية الأمثلة أيضا وهو فى هذا رجل كلامى مع دأبه فى أن يكون منتميا إلى مدرسة الأدباء (من ص ٩٥ــ٩٧) .

(١) الهجاء يتناول الأمور المعنوية لا الحسية (ص ١٠١ــ١٠٣) . يورد هنا أبياتا يستجيدها ثم أبياتا فيها مبالغة فى الهجاء ولا يذكر أخطاء المعانى فى الهجاء .

(٢) فى الوصف يورد الأخطاء دون أن يشرع كما شرع فى المدح والهجاء (ص١٠٣ــ١٠٥ / ١٠٦ / ١٠٧ / ١٠٨ / ١٠٨ / ١١٠ / ١١١ / ١١٢ / ١١٣ / ١١٤ / ١١٥ / ١١٦) (معنى أدبى : الحلم وهل يوصف بالرزانة أو الرقة . ناقش ...) ١١٨ / ١١٩ / ١٢٠ / ١٢١ / ١٢٢ / ١٢٣ / ١٢٤ / ١٢٥ نلحظ من ص ١١٤ــ١٢٢ سيورد أخطاء أبى تمام) .

ما ينبغى للوصف ص ١٢٣ (يستوعب أكثر معانى الوصف) (تشبيه العتابى) (ملاحظة : وماذا ترك لخيال السامع أو القارىء إذا كان يستوعب أكثر معانى الوصف) .

ما ينبغى للغزل ص ١٢٣ /١٢٤ شدة الصبابة ..
ص ١٢٦ ترك المراثى والفخر لأنهما داخلان فى المديح .

الباب الثالث / الفصل الأول
من كتاب الصناعتين

(١) يبين أبو هلال فى مبدئه كيفية نظم الكلام ويكشف قوله عن اصطياد المعنى قبل إدراك المنشىء لها عن منهجه اللفظى السطحى الذى يتصور المعانى تجمع من الألفاظ .

(٢) ويكون خيرا مما يقول أبو هلال ما ينقله عن « بشر »عن : متى يحسن التأليف ؟ وإنعكاس حيوية ونشاط الأديب على تعبيره ـــ ثم تخير اللفظ الشريف على المعنى الشريف لا يقصد إليه إلّا أديب . وأن جودة اللفظ والمعنى يعكسان الطبع المواتى .. وأن الكلام يوائم البيئة والزمان .

(٣) ثم يعرض أبو هلال لفرق ما بين الرسائل والخطابة والشعر وتبدو فيه بعض الملاحظ الضعيفة من مثل قوله : (والرسالة تجعل خطبة والخطبة تجعل رسالة فى أيسر كلفة .. الخ) .

وحين يقول أبو هلال موضوعات الشعر نراه يقول أن أكثرها قد بنى على الكذب والاستحالة. لاسيما الشعر الجاهلى الذى هو أقوى الشعر وأفحله ليس يراد منه إلا حسن اللفظ وجودة المعنى .

(٤) ثم يسرد فضائل الشعر ويخلط فيها ما بين فنى وغير فنى فيجمع مثلا بين قوله : ليس شىء من أصناف المنظومات يبلغ فى قوة اللفظ منزلة الشعر ، وبين قوله (استفاضته فى الناس وبعد سيره فى الآفاق) ... لكنه يعدد مزايا كيفما اتفق ونرى له بعض نظرات غير عملية كقوله (كما أن من أتم صفات الشاعر أن يكون خطيباً كاتبا ..) ثم يبين أن للشعر أغراضا تختص به من دون النثر كالفخر والغزل .

(٥) ويوصي بما ينبغي اتباعه في تأليف الشعر بما لا يخرج عن ثلاثة أشياء (أ) إحضار المعاني ، (ب) طلب الوزن والقافية ، (جـ) تهذيب القصيدة بعد عملها ولم يجئنا في وصايته بجديد .

(٦) ثم يعرض آخر لصفات الجودة في الكلام من مثل التلاؤم ص ١٣٥ / تجنب التشاؤم ص ١٤٠ / الصدق في الإخبار ص ١٤١ / تجنب الوحشي ص ١٤٢ / والقبيح ص ١٤٣ / تجنب الضرورات ص ١٤٣ / أولا في عيوب القوافي ص ١٤٥ / لا يذكر اسما بغيضاً في التشبيب ص ١٤٥ / عدم التكرار في كلام قصير ص ١٤٦ / تجنب ما يعمي الكلام ص ١٤٦ ...

وإذا كان هذا الفصل قد استأثر بالشعر فانه خصص الفصل الثاني للنثر وتأليفه :

(١) فبين ما يحتاج إليه الكاتب من عدد ثقافيه ولعل ملحظه الطريف هو أن المعرفة بصنعة الكلام أصعب وأشد من تحصيل المعارف الأخرى .

(٢) ويضع بعض التوجيهات للكتاب في عصر كانت الكتابة تستأثر بخدمة لسلطان والدعوة لأغراضه ويشرح في هذا السبيل :

(أ) إن أول ما ينبغي استعماله في الكتابة مكاتبة كل فريق على مقدار طبقتهم وقوتهم في المنطق . ويأتي بشاهدين على قوله من رسائل الرسول ﷺ مرة إلى كسرى وأخرى إلى عربي .

(ب) ما ينشأ من معاني الأمر والنهي في الكتب سبيلها أن تؤكد من ناحية النظم لا من ناحية الكثرة اللفظية .

(جـ) ثم يوصي بعض الوصايا فيما يكتبه العمال إلى الأمراء ، وما يكتب في باب الشكر ، وفي الاستعطاف وفي الاعتذار ثم ينهي الفصل بإرشادات عامة في الكتابة .

الباب الرابع

فى البيان عن حسن النظم وجودة الرصف والسبك وخلاف ذلك ما عالجه من مسائل :

(١) أجناس الكلام المنظوم ثلاثة : الرسائل والخطب والشعر ، وجميعها يحتاج إلى حسن التأليف .

(٢) فى حديثه عن حسن التأليف مع اعترافه بقيمته فى وضوح المعنى إلا أن اهتمامه أكثر بالناحية اللفظة وذلك حين تحدث عن اللفظ بالنسبة إلى المعنى وتظهر هذه العناية باللفظ حين حدث عن مفهوم حسن الوصف .

(٣) فى تشبيه العتابى للألفاظ والمعانى نجد أبا هلال يوجه النظر إلى الناحية اللفظية من التشبيه .

(٤) ثم يذكر أبو هلال من سوء النظم المعاظلة ويشرحها ممثلا لها بأمثلة من شعر الفرزدق خاصة ويورد تعريف قدامة للمعاظلة ويناقشه ناقدا . ويعقبه بالتمثيل للكلام المستوى النظم .

(٥) وأبو هلال يرى أن المنظوم الجيد ما خرج مخرج المنثور فى سلاسته وسهولته واستوائه وقلة ضروراته .

(٦) ثم هو يرى أن القصيدة لا يمكن أن تتساوى فى حسن التأليف ويمثل لذلك بقصيدة عبيد بن الأبرص .

(٧) وبعد إذ يمثل لحسن الوصف من الرسائل ــ ونلحظ هنا أنه لم يمثل للخطب ثالثة المنظومات الأدبية يثير مسألة مرجعها الذوق الأدبى فقد يتكامل فى الكلام حسن الرصف وجودة التأليف لكن ليس له رونق ولا طلاوة ، ليست فيه حيوية ولا خفة روح . ويمثل لذلك .

الباب الخامس (الفصل الأول)
ذكر الإيجـــاز

هذا الباب من أخطر أبواب البيان العربى ذلك أن الإيجاز سمة وميزة يختص بها الأسلوب العربى منذ تحدث المتحدثون بالعربية ، وهو قيمة عليا حرص الأدباء على استبقائها إلى اليوم ، بل نحن فى عصرنا نجد النقاد يتحدثون عن الأسلوب المركز ـــ الدقيق ، هذه الدقة والتركيز هى نفس ما عاناه العرب حين تحدثوا موجزين وأرادوا الإيجاز على أنه صفة حسن فى الكلام ، منبهين إلى خطره فى قيمة الكلام ذاته كبيان من ناحية ثم أثره النفسى على السامعين أو القارئين من ناحية أخرى . الإيجاز قيمة أسلوبية فى ذاته لأنه دليل على براعة الأديب حين يجمع الفكرة والخاطرة أو الصورة والخيال أو العاطفة أو التجربة فى عبارات مقتصد فيها من ناحية ثم هى مفضية إليك بكل ما عناه الأديب وقصد إليه من ناحية أخرى . والإيجاز كصفة أدبية يلحظ فى استجابة الناس له ما فطروا عليه من خصائص منها سرعة الملل ، فلنشاط السامع أو القارىء غاية والأديب النابه هو الذى يعطيك فكرته أو إحساسه فى لمحة سريعة قبل إنقضاء نشاطك وهو بهذا يضمن توصيل ما يريد إليك ويضمن أيضا تأصله فى ذاكرتك أو عاطفتك .

لا نريد أن نطيل فى هذا وإنما نقف عند تلك الأمثلة الوافرة من النصوص القرآنية التى حشدها أبو هلال العسكرى برهانا على أن السمات الأدبية البارزة الإيجاز .

(أ) مفهوم الإيجاز عند الأدباء كتابا وخطباء وشرّاحًا.

(ب) أنواع الإيجاز قِصَرٌ ، وحذف ، وأنواع كُلّ .

(جـ) أمثلة لردىء الإيجاز .

لأبى هلال العسكرى رأى فى النص الأدبى ومنهج فى معالجته .

(أ) مفهوم العمل الأدبي عنده :

هل يتصور العمل الأدبي وحده عضوية كما الحال اليوم ؟.. هو يحدث عن اصطياد اللفظة أو اصطياد المعنى قبل إدراك المنشىء لها أى أنه يتصور العمل الأدبي ألفاظا ومعاني ويجمعها من نظرة قريبة غير متسعة الأفق لتشمل وحدة كاملة فى العمل الأدبى من فكرة وعاطفة وخيال وصورة ومضمون وراء ذلك كله .. لكن لا نظلمه فهو رجل متعصب للفظ يرى فيه كل الفضيلة .. (انظر إلى قوله فى التضمين) . .

وحين يحدث عن الميزة الكبرى للشعراء أنه ليس شىء من أصناف المنظومات يبلغ فى قوة اللفظ منزلة الشعر لأن المعانى مطروحة فى الطريق وإنما الشأن للفظ .

(ب) ثم هو بعدئذ يتصور الفنون الأدبية رسائل وخطابة وشعر ويبين فرق ما بينهما : فالرسالة تكتب . والرسالة تجعل خطبة والخطبة تجعل رسالة ، والشعر بنى أكثره على الكذب والاستحالة وله أغراض تختص به من دون النثر كالفخر والغزل .

(جـ) وفيما يتصل بالشعر ومعانيه يضيق أبوابه ومجالات القول فيه فيحصرها فى أربعة : مديح / هجاء / وصف / غزل .

(د) معالجة للنص الأدبى :

هو يستخدم الشاهد الأدبى فى كثرة ووفرة للتدليل على ما يسوقه من آراء واستخدامه استخدام المعارض يترك الشواهد تعلن عن نفسها وتتحدث عما سيقت من أجله بذاتها ، وقلما يقف أمام النص محللا ناقدا لكن من بعض وقفاته استطعنا أن نلم إجمالا :

١ـــ موازناته الأدبية .

٢ـــ ما استخدمه من مقاييس وموازين تتحكم فيها ثقافته وذوقه الأدبى .

ثانيا : الأسلوب عند التشكيليين

بالانجليزية Style وباللاتينية ستيلوس .

كانت الاستيلوس أداة كتابة معدنية تستعمل فى حفر الحروف على ألواح صغيرة مغطاة بالشمع تقابل الآن ما تعرفنا عليه بالقلم .

إنه بنفس الطريقة التى غيرنا بها اليوم معنى لفظة « قلم » الى ما تعبر عنه فحين نقول أن للمرء قلما سيالا فذلك يعنى أن الأداة الكتابية (ستيلوس) قد صار إلى التعبير عن تلك الطريقة الكتابية .

ومن هنا أصبح المعنى أكثر تحديدا أو بهذا تحول إلى كل مناحى الحقل الفنى .

وحين نبدأ بهذا المعنى المجازى ، فان الأسلوب يعنى تلك الخصائص التى للشكل والتى هى ذاتية لعمل معين أو مجموعة أعمال والتى هى فى نفس الوقت تميز ذلك العمل أو الأعمال من أعمال أخرى . تلك الخصائص الذاتية ينبغى أن تكون عضوية ومن ثم فإنها تدرك كعلامات تعبير عن الوحدة المتكاملة .

خذ مثلا عملا من الأسلوب القوطى . فالخصائص المفردة والجمالية مثل القبو المستدق والأبهاء المتداخلة والأعمدة المتشامخة .. الخ تلك الخصائص لا تصنع الأسلوب القوطى ولكن العلاقات العضوية لكل تلك الأجزاء التى تشكل الكل المميز .

كما أن الإنسان يستخدم هذه اللفظة لأعمال فنان مفرد فإن اللفظة كذلك تستخدم لأعمال المدرسة كلها وحينما نتحدث عن أسلوب مدرسة بعينها ، أسلوب مدرسة ليوناردو أو كرينال أو رمبراندت على سبيل المثال . ويمكن لجماعة فنان مطلقة يمكن أن تتقيد بتلك الخصائص الذاتية للأسلوب بدون أن يكون لها ضرورة . فعلى سبيل المثال المدرسة البوهيمية ومدرسة الدانوب ومدرسة فونتبليه .

ويمكن أن نستخدم الكلمة لكل تلك العصور المتسمة بترابط معين فى الأسلوب . ومن ثم فنحن نتحدث عن الأساليب القوطية الرومانية والروكوكو .

كما أنه إلى جانب أساليب العصور تلك وأساليب جماعات بكاملها من الشعوب أو الأجناس متميزة بخصائص ذاتية معينة فى التعبير أو الأسلوب .

فهكذا فإن أسلوب الفن المصرى يكون فى تقابل واضح بإزاء ذلك الذى للشعب اليونانى .

وفى أيامنا هذه قد أجريت الأبحاث على اختلاف الأسلوب بين الجرمانيين الشماليين واللاتين الجنوبيين .

ولقد اكتشفت مبادىء التطور خلال الأسلوب المتغير لعصر ما . وفيما يتصل بالأهمية الحاسمة عن مناقشات الأسلوب وعن الأسباب الناشئة عن ذلك الذى نسميه الأسلوب كان تأليف جوتفريد سمبر .

نَاقَش جوتفريد سمبر فى مؤلفه أن ذاتيات الأسلوب فى الفن تتسبب أساسا عن ذاتيات المادة التى ينبغى إجراء العمل بها : للصلصال — المعدن — الصوف — الحرير ... الخ .

تتطلب المواد جميعها أن تصنع وفقا لطبيعة خصائصها الذاتية فالطين على سبيل المثال ينبغى أن تصنع على نماذج تخالف تلك المصنوعة من الخشب التى يتحتم تنفيذها ويتطلب لباد الصوف معالجة مختلفة حتى فى تلوينه عن لباد الحرير لأن تكوين كلا منهما يختلف عن الآخر اختلافا بعيدا .

ينبغى أن يضاف إلى ذاتيات المواد تلك أغراضها التى تستخدم المادة من أجل خدمتها .

وعلى سبيل المثال فالأوعية تنتج فى مختلف الأشكال ، فى التابوت فى برميل فى زجاجة .. الخ ، تبعا لاستخداماتها المتنوعة (وعلى أسس ذاتيات المادة وأغراضها يعتمد بالضرورة ذلك الذى نسميه الأسلوب وأتباع نظرية سمبر عديدون إلى يومنا هذا . وقد عارضها تملى فى كثير من أعمانه آخذا موقفا مفاده إن الأسلوب يصدر عن إرادة ذاتية للفن كامنة فى الكائن الإنسانى ذاته .

ان التكوين الروحى لإرادة الإنسان والفنان تبحث عن تغيير يكون متوافقا مع ذاتيات الفرد الخاصة بإرادته نفسها . فمع كل مادة هناك إمكانيات متعددة لأسلوب التناول وتنفيذ الغرض يمكن أن يتنوع .

فواحد يمكن أو ينبغى أن يختار تلك الطريقة التى تتوافق مع تلك المتناقضات . وواحد يتعلق ذهنيا بأساليب المعالجة المختلفة للحجر التى استخدمها الفنان المصرى وبالعصور القوطية .

وأنه يمكن بوسائل نظرية ريجل أن يفسر التطور التاريخى للأسلوب كما قد تبدو لمن يلاحظها . مثلا منذ العصور القديمة حتى العصر المسيحى وقد عارض ريجل بحسم نظرية فييرفولس فكل عصر له أسلوبه الخاص النابع من أعماقه الروحية لإرادته .

ويمكن طبعا مقارنة الأساليب المختلفة بتحليل المضمون . ولكن قيمة أسلوب ما شيء لا يمكن مقارنته بأى قيمة أخرى وكان اتباع هذه النظرية رئيسيا من المؤرخين للفن الحديث . ولقد اكتشف فعلا التوفيق بين تلكم النظريتين المتعارضتين سنة ٣٥٠ ق.م بواسطة الشعب الصينى . فى مثله عن نحات منصة قرع الجرس ، وقال دسيونجوس (إن طبائع المواد والإنسان ينبغى أن تتخذ قبل إبداع العمل الفنى الحقيقى) وينتهى المثل بالكلمات التالية :

حينما تنهض شجرة الحق أمام عينه فإن منصة قرع الجرس تنهض كاملة الإنجاز قبالتى حتى أنه ما علّى إلّا أن أمد يدى إليها . فإذا لم أجد تلك الشجرة علىّ أن أتنحي ذلك لأننى سمحت لطبيعتى أن تتطابق مع تلك . فالناس يظنونها عمل إلهى .

ثالثا : الأسلوب عند أبى هلال
مقارنا بمفاهيم التشكيليين

هناك ثلاثة عناصر تحكم الأسلوب عند التشكيليين :

١ــ طبيعة المادة .
٢ــ أغراضهـــــا .
٣ــ ذاتية الفنان .

وإذا كانت المادة هى قطعة الورق أو الزجاج أو الألوان فما هى المادة عند رجل الأدب ؟

المادة الأولية عند الأدباء هى اللغة أى اللفظ والمعنى . أبو هلال يعتبر اللفظ هو المادة الأساسية ، وقد وجد فى اللفظ خصائص سماها الفصاحة أو الجزالة وحسن الرصف ، وقد أدرك خصائص هذه المادة وحدثنا عنها . أما العنصر الثانى وهو أغراض المادة فقد حدثنا عنها حين قسم الشعراء إلى أربعة أقسام حسب المعانى وهى مديح ، نسيب ، وصف ، هجاء ، توهو فى هذا كله كان ينقل عن قدامة ولم يجدد .

وقد حدثنا أبو هلال عن الأنواع الأدبية وهى فى الفن القولى شديدة الاتصال والأخوة بعكس الفن التصويرى فالنحت مثلا غير التصوير ولكن فى الفن القولى هناك صلات تقارب شديدة بين الأنواع الأدبية .

الأمر الثالث هو ذاتية الفنان وقد تعرض لهذا الموضوع حين حدثنا عن بشر بن المعتمر وقد أورد لنا أبو هلال أيضا أقوالا عن الجمهور المتلقى وهذا لم يحدثنا عنه الأسلوبيون التشكيليون ، وقد تحدث أبو هلال عن الجمهور حين تكلم عن موضوع الإيجاز فقال إنه ينبغى لنا مراعاة الجمهور المتلقى وبعد فأبو هلال :
(١) لم يخصص الأنواع الأدبية ، وقد كان حديث الجاحظ فى هذا الموضوع أشد عمقا وأكثر إحساسا بالفن حينما قال إن لكل فنان طبيعة أدبية خاصة به فقد يكون ثمة شاعر ولكنه فى الغزل أكثر منه فى الأغراض الأخرى :

أما أبو هلال فقد أغفل هذه الناحية واستحسن أن يكون الأديب أديبا لكل الأنواع الأدبية من شعر وخطابة .. الخ . وهو ذاته صورة من هذا الأديب فلا هو نبغ فى الشعر ولا نبغ فى الكتابة .

(٢) أبو هلال من مدرسة ابن المعتز التى جعلت كتبها معارض فنية لما يستجاد من روائع النصوص العربية وما يستقبح منها ، ولم تحاول تلك المدرسة التحليل أو التعليل ولكنها اكتفت بهذا التقابل أو التوازى بين نص قبيح ونص جميل (وبضدها تتميز الأشياء) .

وأخيراً نقول إن حديث أبى هلال عن الأسلوب فى حدود عصره وبمفهوم زمانه عن الأدب حديث نقدره ونعتبره ، وهو شيء ليس بالقليل إذا قسناه بما يقال اليوم من حديث التشكيليين عن الأسلوب فقد وضع الرجل يده على عناصر أساسية فى الفن الأدبى وهى مادة الأسلوب وأنواع الموضوعات الأدبية التى يختارها الأديب والفنان بظروفه الذاتية والبيئية ، ثم عملية الإبداع الفنى واصلا فيها بين الفنان والمتلقى ثم يكمل هذه الحلقة بالحديث عن الذوق الناقد .

رابعا : نظرات فى التشبيه

(أ) عند أبى هلال :

إن هذا الحصر الرباعى لوجوه التشبيه عند أبى هلال هو جَرْى على المنهج العقلى الذى سبقه إليه « قدامة بن جعفر » ، حين أراد حصر معانى الشّعر ، وأبو هلال هنا يحصر معانى التشبيه والفكرة والإحساس فى العمل الأدبى ، مما يستعصى على التحديد المنطقى ، ومن هنا فشل التقنين .

والواقع أن تقسيم أبى هلال مضطرب ومنطقه هو التحديد وكان أولى به أن يضع كل هذه الأنواع تحت عنوان (من صور التشبيه) .

هل ينقد التشبيهات ويحللها ؟
ما الهيكل الأساسى لمبحثه فى التشبيه ؟

هناك أشياء طريفه : منها النقد حينا والتحليل ثم منها بيانه الطريقة الأدبية التى كان يسلكها القدماء حين يشبهون وإشارته السريعة إلى الطريقة التى كان يتبعها المحدثون من تشبيه الصورة الحسنة بالصورة المعنوية .

ثم إن أبا هلال وضع أمامنا صورتين متناظرتين ، التشبيهات الجيدة . ولِمَ كانت جيدة ؟ وأمامها التشبيهات القبيحة ، ولم كانت قبيحة ؟

للبلاغيين تقسيمات للتشبيه نجد منهما تقسيم أبى هلال الرباعى :

١ـ إخراج ما لا يدرك بالحاسة إلى ما يدرك بها ، مثاله قوله تعالى « والذين كفروا أعمالهم كسراب بقيعة يحسبه الظمآن ماءً » .

٢ـ تشبيه ما لم تجر به العادة إلى ما جرت به ، مثال قوله تعالى « تنزع الناس كأنهم أعجاز نخل منقعر » .

٣ـ تشبيه ما لا يدرك بالبديهة إلى ما يدرك بالبديهة قوله تعالى « والذين اتخذوا من دونه أولياء مثلهم كمثل العنكبوت اتخذت بيتا وإن أوهن البيوت لبيت العنكبوت » .

٤ـ تشبيه ما الصفة فيه أوضح أو إخراج الخفى إلى الجلى ، مثل قوله تعالى « وله الجوار المنشآت فى البحر كالأعلام » .

ولا يخفى أن هذه التقسيمات متداخلة ، فمثلا : القسم الرابع أساس فى كل تشبيه ، وأن قسم ما لا يدرك بالحاسة متداخل مع ما لا يدرك بالبديهة ، وقسم ما لم تجر به العادة أساس أيضا فى كل تشبيه . وإلّا فمن أين تأتى طرافة التشبيه ؟ مشبها به عقلياً بهذا الإعتبار يصبح حسياً فى الفهم . وهذا تعليل متعسف ومتكلف .

ولاحظ البلاغيون أن المشبه به العقلى لم يرد فى القرآن ، وأنا أرى أن هذا يتفق وطفولة التفكير الإنسانى فيما يتصل بالعقيدة وحقائق الكون وكان لابد فيه من التوضيح والتقريب باستخدام المشبه به حسياً يدرك بالحواس الإنسانية .

فرّق يحيى بن حمزة العلوى اليمنى فى كتابه (الطراز) بين التشبيه الخيالى والوهمى ، ورأى أن الخيالى أجزاؤه مستمدة من الخارج ، مما تدركه الحواس ولكنها لكل ما ركبه الشاعر غير متحقق الوجود بالخارج ، أما التشبيه الوهمى فهو ما ركّبه الشاعر مما يدرك بالحواس أو بغيره . وهنا نجد أن تفرقة العلوى لا معنى لها فإن ما تلتقطه الحواس يركبه الشاعر بخياله أو بعقله أو بإحساسه .

(ب) نقاش حول التشبيه « هل هو مجاز أم حقيقة ؟ »

لخص ابن القيم فى كتابه « الفوائد » مجمل الموضوع ، فقال : إن السكاكى وتابعه الزركشى وغيره ذهبوا إلى أن التشبيه حقيقة . لأن الألفاظ فيه لم تخرج عن دلالاتها الوضعية . وذهب آخرون ، منهم ابن رشيق ، وابن الأثير إلى أنه مجاز فى المعنى .

وتوسط بين الرأيين العز بن عبد السلام فرأى : أن ما ذكر فيه الأداة فهو حقيقة ، وأما ما حذف فيه الأداه ووجه الشبه .

فهو مجاز لأن الحذف عنده من أبواب المجاز ، وعندى أنه مجاز ، ففيه عنصر الخيال الذى يرتبط بين طرفى التشبيه ربطا متوهما ، ليس فى عالم الحقيقة واقعاً .

مقاييس الجمال فى التشبيه :

فى مباحث البلاغيين تدور مقاييس الجمال فى التشبيه حول اعتبارات معظمها عقلية ، بيئية ، اجتماعية ونفسية وذوقية ، فمما قالوا : إن ما هو واضح أجمل من الخفى ، والمألوف أقرب إلى النفس من الغريب ، وما يدرك بالحاسة أقوى مما يدرك بالعقل ، أو غيره ، وما هو حاضر أوضح من الغائب ، وما تعاينه بنفسك أقرب مما يُعْلِمُك به غيرك .

وذهب بعضهم إلى أن أجود التشبيه ما كثرت فيه صفات التقارب بين المشبه والمشبه به . ومن هؤلاء قدامة بن جعفر .

ومنهم من ذهب إلى أن ما بُوعِد فيه الجمع بين المشبه والمشبه به أجمل .

إن البلاغيين المنطقيين قسموا التشبيه من حيث طرفيه إلى حِسِّى بحِسِّى ، وعقلى بعقلى ، وحسى بعقلى ، وعقلى بحسى ، ثم باعتبار آخر قسموه إلى تشبيه مفرد بمفرد ومركب بمركب ، ومفرد بمركب ، ومركب بمفرد ؛ وسنرى أن هذا التقسيم متداخل ومضطرب ، فما قصدوه مفرداً هو أن يكون فى الظاهر لفظة واحدة ، ولكنها بمعناها صورة ، أى هى تركيب ، وإذن فتقسيمهم هذا ظاهرى قِشْرى ، وأيضاً فى تقسيمهم أطراف التشبيه إلى تشبيه ملفوف أى المشبه متعدد متشارك الصفة والمشبه به غير متعدد ، ثمّ ما هو غير ذلك ، وكل هذه تقسيمات لم يتعمدها أصلاً الفنان المبدع ، ومن الناحية الذوقية فالجهل بها لا يضر ، والعلم بها لا ينفع ، لأنها كلها تقطع أجزاء الصورة الأدبية وتبعدنا عن الفهم العقلى للصورة والتذوق الجمالى لها ، ومن أسف فقد طغت هذه الظاهرة على المؤلفات البلاغية المدرسية إلى اليوم .

مقاييس الجمال فى علم البيان

توقف البلاغيون أمام موضوعات البيان وقفات عقلية يشرحون وفق اجتهادهم سر الجمال فيها ، فالتشبيه جماله فى التقريب والتوضيح والتفسير . أما الاستعارة فهى للتأثير ، وعن الكناية قالوا : إن جمالها فى أنها تجىء بالحجة ومعها دليلها .

وهكذا لم يَرَ البلاغيون تأثيراً نفسياً إلّا للاستعارة ، أما جمال التشبيه والكناية عندهم فعقلى منطقى .

بل وهم يتحدثون عن أغراض التشبيه رأينا الاعتبارات العقلية من مثل : بيان حال المشبه ، تقرير الصفة ، بيان مقدار الصفة ، وفى الكناية لمحات فنية ضئيلة من مثل التزيين والتقبيح ... الخ .

خامسا : الكامل للمبرد : « فصل التشبيه »

- حدد وجه الشبه ص ٤٧ ، ٤٨ ، ويمثل لها المبرد بنصوص من القرآن والشعر .
- ومن التشبيهات القريبات المفهومة عمر بن أبى ربيعة ص ٤٩ .

ـ ومن التشبيه المصيب قول امرىء القيس فى طول الليل ص ٦٧ .

ـ التشبيه سمة من سمات الأسلوب العربى هى فى القرآن كما فى غيره من روائع النصوص الأدبية ص ٦٩ ، ٧٠ .

ـ ومن حلو التشبيه وقريبه وصريح الكلام قول ذى الرمة ص ٧٧ .

ـ تشبيه حسن للشماخ ص ٧٩ .

ـ ص ٨٧ أربعة ضروب للتشبيه .

ـ ص ٨٨ ، ومن عجيب التشبيه فى إفراط قول النابغة ـ التشبيه المتجاوز الجيد النظم لأبى الطمحان القينى .

ـ التشبيه القاصد الصحيح ، هو ما يعنى به المبرد « التشبيه المصيب » للنابغة .

ـ يذكر المبرد تشبيهات مستحسنة جرت على ألسنة الناس وتوارثوها عن أصل ولعل هذا هو ما يقصده المبرد بالتشبيه القريب أى التشبيه السائر المتوارث ، وأمثلة من النثر والشعر .

ـ ومن مليح التشبيه قول القائل ...

ثم بعد ذلك التقسيم يفرد المبرد موضعا لتشبيهات المحدثين مقدما لها بقوله ص ٩١ ، « ثم نذكر بعد هذا طرائف من تشبيه المحدثين وملاحاتهم .. » ، ويضع فى الصدارة من المحدثين أبا نواس كثرة تشبيهاته وتفننه وتصرفه فى ألوان القول .

ـ من التشبيه الجيد للحسن بن هانىء ، ص ٩٣ ، ويرى فيه المبرد أنه معنى لم يسبقه إليه أحد .

ـ العمانى الراجز مع لحنه لكن المبرد اللغوى الذّواق يستحسن تشبيهه .

ـ تشبيه جرير من الحسن الذى يستطرفه المبرد ، ومن التشبيه المليح له ...

ـ من حسن تشبيه المحدثين قول بشار الذى يحكم على تشبيهين بأنه تشبيه

جامع ، ثم يذكر شعراً لمسلم بن الوليد جمع فيه شيئين لمعنيين ـــ عباس بن الأحنف تشبيه حسن جداً ص ٩٨ ـــ تشبيه حسن لأبى العتاهية ص ٩٨ .

ـــ يذكر المبرد طريقة العرب فى التشبيه ، فيشير إلى أنها تختصر فيه ، بل وربما أومأت .

ـــ من مليح التشبيه قول عبد الصمد بن المعذل فى صفة العقرب .

ـــ ومن أحسن التشبيه ومليحه قول رجل يهجو آخر .

ـــ المبرد يعرض لأبيات التشبيه وهو على طريقة اللغويين المحاضرين يفسر لغويا مفردات البيت مستشهداً لتفسيره بأبيات أخرى ، وقد يتتبع معنى البيت لدى شعراء آخرين .

ـــ بدأ باب التشبيه بتشبيهات الشعراء الجاهليين فالأمويين ، وإن كان بعدئذ ستملى عليه طريقته فى المحاضرة ، أن يتمثل بأخبار أو شواهد شعرية من مختلف العصور .

(٣) يسوق المبرد التشبيهات التى تعالج صورة معينة كخفقان القلب مثلاً ، أو صفة تغير المياه أو بُعدْ مطلبها أو وصف الضلوع .. الخ .

ـــ تشبيه لأمرىء القيس مختصر أجمعت على حسنه الرواة من تشبيه شىء فى حالتين بشيئين مختلفين ص ٣٥ .

ـــ تمثيل عجيب لامرىء القيس ص ٣٦ .

ـــ ويذكر المبرد أن الناس أكثروا فى الثريا ، فلم يأتوا بما يقارب هذا المعنى ولا بما يقارب سهولة هذه الألفاظ ص ٣٦ .

ـــ ومن أعجب التشبيه قول النابغة ـــ ذو الرمة ص ٣٦ .

ـــ أجاد علقمة بن عبده الفحل فى وصف الماء الآجن ص ٣٦ ، ٣٧ . ذو الرمة ص ٣٧ .

ـــ ومن التشبيه المصيب قول الحطيئة ص ٣٧ ـــ توبة بن الحمير أو مجنون ليلى ، ويرى المبرد أن الشعراء من قبل ومن بعد لم يلحقوا به فى هذا المعنى ص ٣٨ .

ـــ تشبيه مصيب لذى الرمة ، ص ٤٠ .

ـــ تشبيه عجيب للشماخ ص ٤١ .

ـــ أحسن ما قيل فى صفة الضلوع واشتباكها ، قول الراعى ص ٤١ .

ـــ من التشبيه المستحسن قول علقمة ص ٤١ .

ـــ من حُسن التشبيه لجرير ص ٤٣ .

ـــ من التشبيه الحسن لجرير ص ٤٣ ـــ عنترة ص ٤٣ .

ـــ من التشبيه المتجاوز المفرط قول الخنساء ص ٤٤ ـــ العجاج ص ٤٤ .

ـــ من تشبيه المحدثين المتطرف ، قول بشار ص ٤٤ ، الحسن بن هانىء ، ويصف تشبيهه بأنه الغاية برغم سخف كلام المحدثين .

ـــ ومن التشبيه المفرط قول أبى خراش الهزلى ص ٤٦ .

ينص المبرد فى نهاية هذا الباب على أن التشبيه طويل ، لكنه لم يرد أن يخلى كتابه هذا من المعانى ، وواضح من حديثه عن المعانى أن مصطلح التشبيه هنا ، إنما هو بمعنى الوصف كغرض من أغراض الشعر وليس الصورة البيانية بمصطلح البلاغيين .

سادسا : تحليل المبرد لأبيات
[كأن القلب ليلة قيل يغدى ..]

إذا كان الرسم خطوط وألوان تصور فإن الشاعر هنا قد رسم بخياله موقفاً عاطفياً مؤثراً يفيض حيوية وإحساساً صادقاً ـــ رحل الأهل بالمحبوبة ليلى ـــ ولا حيلة لها حين يراح بها أو يجاء ـــ ضعيفة مستسلمة ـــ ولأنه وإياها كالشخص الواحد فقد نقلت إليه عدوى ضعفها ، صار قلبه حين غادرته كالقطاة ، خدعها ما انغرز فى جناحها، والشَرَكُ هنا الأيام الممتلئة بحلو الأمانى، فلما جذبت جناحه صار عاجزاً عن الطيران ، فى آفاق الأمل والسعادة ، هو جناح مجروح ، ومحبوبته

جناح آخر ممسوك ، تأكيد ثانٍ أنهما شخص واحد ، ثم العجز والحيرة فى مواجهة الكارثة ، هما فرخان أولهما فرخان ؛ سيان ، فالصورة رمز ، محبوسان تلعب بوكرهما الريح ، جنة حبهما تزلزلها رياح القدر ، ويجيء إظلام لا يستطيعان تحت ستاره أن يخلصا مما هما فيه ، ويجيء صباح قد يأملان فيه الفرج ولا فرج ، والظلمة كآبة والإصباح أمل ، ولا نجاة لهما مع اكتئاب أو تأميل ... أى حيرة وأى صدق فى تصوير الحس الوجدانى تصويراً رامزاً .

وطريف أن يكون البيت الأول حاكياً لموقف ليلى والثانى لموقف الشاعر المحب الذى ضعف أمام الكارثة ثم البيتان الثالث والرابع يشترك فيه المحبان المقهوران على امرهما وهكذا شاء الشاعر بعد أن فني فى محبوبته أن يشكل الأبيات تشكيلاً يأخذ كل واحد منهما فيه خطاً متماثلاً .

سابعاً : التشـــبيه

فصل التشبيه من الكامل للمبرد

ما شخصية المبرد ؟ أنه لغوى أديب وتأليفه صورة من ذهنية الأدباء والمؤلفين حتى عصره . فلنقارن كتابه الكامل بمثل كتب الجاحظ .

ان المبرد لم يغفل أبدا الحديث عن التشبيه بل جاء بأروع الأمثلة فى التشبيه متطورا مع عصور التاريخ وحصرها فى أربعة : تشبيه مفرط ـــ تشبيه مصيب ـــ تشبيه مقارب ـــ تشبيه بعيد . .

فمن أمثلة التشبيه المفرط التى ذكرها المبرد قول الخنساء :

وإن صخراً لتأتمُّ الهداةُ بهِ كأنه علمٌ فى رأسهِ نارٌ

فجعلت المهتدى يأتم به وجعلته كنار فى رأس علم والعلم الجبل ...

وعن التشبيه المصيب يذكر المبرد أبياتا ، ومن الرواه من ينسبها لتوبة بن الحميّر كالمبرد ومنهم من نسبها الى مجنون ليلى وهو ترجيح أبى الحسن :

كأن القلبَ ليلةَ قيل يغْدىَ بليلَى العامرية أو يـراحُ
قَطاةٌ عَزَّها شَرَكٌ فباتَت تعالجه وقد علِقَ الجناحُ
لها فرخانِ قد غَلقا بوكر فَعُشُّهما تُصَفِّقُه الرياحُ
فلا بالليلِ نالت ما تُرجِّي ولا بالصبح كان لها براحُ

فهذا غاية الإضطراب فقد قال الشعراء قبله وبعده فلم يبلغوا هذا المقدار .

وثالث الأنواع ، التشبيه المقارب الذى نجد مثالا له عند المبرد قول ابن أبى ربيعة :

أبصرتها ليلا ونسوتُها يمشين بين المقام والحجر

ثامناً : ابن رشيق فى باب التشبيه

الصورة التى يعطيها لنا صورة شاعر ذواقة للشعر ينقد ويحلل ، يستحسن ويستقبح معللا لهذا كله .

سنجد فى هذا الباب أن ابن رشيق يناقش الرُّمَانى مستحسنا كشاعر محدث تشبيه المحسوس بالمعقول فى البيت :

ولـه غرةٌ كلـونِ وِصـالٍ فوقها طُرَّة كلونِ صُدودِ

حقاً إن معرفة المعقول أعظم من إدراك الحاسة .

يناقش قُدَامة بن جعفر فى مَسألة ما أفضل التشبيه ؟ هلْ هو ما وقع بين شيئين اشتراكهما فى الصفات أكثر من إنفرادهما حتى يُدِنَى بهما إلى حال الاتحاد ؟

إن رأى ابن رشيق أن أحسن التشبيه أن يقرب بين البعدين حتى تصير بينهما مناسبة واشتراك ، كما قال الأشجعى :

كأن أزيزَ الكيرِ إرزامُ شَخْبِها إذا امتاحَها فى مَحلبِ الحى ماتِحُ

فشبه ضرع العنزة بالكير وصوت الحلْب بأزيزةٌ فقرب بين الأشياء البعيدة .

ويبين سبيل التشبيه وفق الأغراض الأدبية ففى المدح يشبه الأدون بالأعلى فيقول تراب كالمسك ، وفى الذم يشبه الأعلى بالأدون فنقول : ياقوت كالزجاج .. مع ملاحظته أن طرفى التشبيه يشتركان فى الصفة .

ثم يعرض لناحية تاريخية من التشبيه فيقول : أن أصل التشبيه مع دخول الكاف وأمثالها أو كأن وما شاكلها شيء بشيء فى بيت واحد إلى أن صنع امرىء القيس فى صفة عقاب :

كأن قُلوبَ الطيرِ رطْباً ويابِسا   لدى وكرِها العُنابُ والحشَفُ البالى

فشبه شيئين بشيئين فى بيت واحد وأتبعه الشعراء فى ذلك ...

ثم هو يبين بلا تقسيم أن من التشبيهات شيء بشيء أو شيئين بشيئين وهكذا ويبن أطرف تقسيماته التشبيه الذى يقع ين الضدين أو المختلفين ، فيرسل فى حلاوته كالصبر فى مرارته .

ومن الجديد عنده وقوفه عند التشبيهات العقم ويفسرها بأنها التى لم يُسبق أصحابها اليها ولا تعدى أحدهم بعدهم عليها واشتقاقها فيما ذكر من الريح العقيم وهى التى لا تلقح شجره ولا تنتج ثمرة .

وآخر ما يعرض له فى بابه اختلاف الأذواق بحسب الزمن فى تقدير التشبيه بجملها عبارته (وقد أتت القدماء بتشبيهات رغب المؤلّدون إلا القليل عن مثلها استبشاعا لها وإن كانت بديعة فى ذاتها .. أن طريق العرب القدماء فى كثير من الشعر قد خولفت إلى ما هو أليق بالوقت وأشكل بأهله) .

تاسعاً : صور للقمر فى خيال الشعراء

لوحة فى الفضاء

مألوف من الفنان أن يرسم أشكالا ويبدع ألوانا ولكنه عجيب لافت أن يحدث رجال العلم عن الفضاء حديثا يصور بالكلمة ويلون بالحس المبصر . وحديثنا هنا عن روائع السماء بعض منها يتضمنه الغلاف الجوى للأرض والبعض

الآخر قاصى البعد فى الفضاء . (ونلحظ أحيانا عندما تشرق الشمس أنها تشكل قوس قزح الذى يبدو فى الصباح غربى السماء وينتقل بعض الظهر إلى الشرق) . بينما تحلل قطرات المطر ضوء الشمس إلى الألوان التى يتكون منها وهى الأحمر ـــ البرتقالى ـــ الأصفر ـــ الأخضر ـــ الأزرق ـــ النيلى ـــ البنفسجى .

ولقد يكون ثمت عاليا فى الفضاء وفرة من الرطوبة التى تتحول إلى بللورات البرد عندئذ نرى حلقة كبيرة أو هالة حول الشمس وهى من صنع بلورات الثلج الصغيرة التى تكسر ضوء الشمس إلى ألوان :

منها الأحمر ويكون دوما فى الخارج أما البنفسجى ففى الداخل . بل قد يكون هناك قوسان قزحيان أو هالتان . وربما تكون هناك بقع لونية تسمى (كلاب الشمس) على كلا جانبى الشمس أو فى جهات أربع تحيط بها . ويكون هالات حول القمر حينما يكون مكتمل الضياء وإذا كان هناك عديد من بلورات الثلج طافية فى الهواء . ومن مناظر الليل الشفق الشمالى أو الأضواء الشمالية الذى هو عبارة عن اشعاعات ضخمة من ضوء ذى لون أخضر ميال للزرقة ، أحمر وردى أصفر أو أبيض فى شمالى السماء حينما يرفرف كالستارة ويتصاعد كالدخان أو يتحرك عبر السماء كمروحة مفتوحة ، وتنشأ عن جزئيات من الشمس مكهربة تصطدم بالغازات النادرة الموجودة فى أعالى الهواء الأرضى وتجعلها تضيء وتتذبذب .

وفى سماء الليل الصافية يرى المرء نحوا من ثلاثة آلاف نجم . هى شموس مثل شمسنا ولكن قاصية فى بعدها جدا عنا والبعض منها أضوأ من بعض . وقد تخيل القدماء المضيء منها فى شكل صور فرأوا فيها :

الدب الأكبر ، الحوت ، الكلاب والأسد والعقاب والدجاج والصائد والراعى . وكان هناك قسم خاص حيث يعبر القمر كل شهر وحيث النجوم السيارة أو الكواكب يمكن أن ترى دوما . وقد شكل القدماء اثنتى عشرة صورة على مدار هذا الشريط وسموها منطقة البروج . وصفحة العلم هذه على واقعيتها وإشراقها نجد أضوأ منها وأملأ بالحيوية صفحة القمر عند الأدباء تلك التى رسموها

بخيالهم ورأوا فيها صورة منعكسة لمفاتنهم الأرضية ولنقرأ معا صورة ما رسموه مبتدئين فى الزمن العصر العباسى وغير متعدين أبدا القرن الهجرى السابع فذاك حدود مادة هذا البحث فى مصدره (غرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات) لعلى بن ظافر الأزدى المصرى من رجال القرن السابع والذى تخير نصوصه العربية من البيئات العربية جميعا شرقية أو غربية .

نساء وأزياء

يشخص أبو بكر الخالدى القمر فى تستره بالغيم وهو فى كمال بهائه بالحسناء تختفى بجمالها ، فهى كثيرة التردداد على المرآة تستوثق منه وهكذا القمر حسناء تستجلى محاسنها فى مرآة السماء .

والبدر منتقنب بغيم أبيضَ   وهو فيه بين تخَيُّرٍ وتبُّرجِ
كتنفُس الحسناءِ فى المرآة قد   نظرتْ محاسنُها ولم تتزوّجِ

أما السرى الموصلى فيشبه صفحة السماء فى ظلمة الليل بحسناء تزينت بزى أزرق وتحلت فى صدرها بشطر طوق مضىء هو الهلال :

ألا عُد لى بباطِيةٍ وكاسٍ   ورُعْ همّى بإبريقٍ وطاسٍ
وذكرنى بشعر أبى نواسٍ   على روضٍ كشعرِ أبى فراسٍ
وغيمٍ مرهفاتُ البرقِ فيه   على شهر الصيام سيوفُ باسٍ
ولاح لنا الهلالُ كشطرِ طوقٍ   على لبّاتِ زرقاءِ اللباسِ

يرسم ابن المعتز من صفحة السماء المظلمة عروسا تزينت برداء أسود وتكللت بالهلال طوقا لامعا .

وكأن الهلال طوق عروسٍ   با يُجْلى على غلائِل سودِ

ويعود ابن المعتز فيجسم الهلال فيراه من الحسناء قلامة ظفر :

ولاح ضوءُ هلالٍ كاد يفضحُنا   مثل القُلامَةِ قد قُدّت من الظُفْرِ

يرى ابن الرومى فى القمر تحيط به ظلمة الليل عذراء صبية رأت حبيبها فتسترت منه بكم أزرق :

يامَن كغُرّتِهِ الهلالُ أما تَرى   قمرَ السماءِ وقد بدا فى المشْرقِ
كخريدَةٍ نظرت إلى إلفٍ لها   فتنقبت خجلا بكم أَزْرَقِ

ويجتمع ابن المعتز بين الهلال والثريا فيجسمهما أما الهلال فنصف سوار وأما نجوم الثريا فكف إليه تشير .

زارنى زائرى وقد هِرمَ الليـ   ـلُ ودب المشيبُ فى عارضَيْهِ
وكأن الهلالَ نصفُ سوارٍ   والثريا كَفٌّ تشيرُ إليه

والسماء عند الأمير تميم (غدائر الشعر) والنجوم بينها أمشاط — أما الأفق فيد أحاطتها من الهلال نصف سوار .

رُبَّ صَفراءَ عللتنى بصفراءِ   جُنْحَ الدُجى خليعُ الإزارِ
وكأن الدُجى غَدائرُ شعْرٍ   وكأن النجومَ فيه مداريِ
وانجلى الغيمُ عن هلالٍ فبَدى   فى يدِ الأفقِ مثلُ نصفِ سوارِ

الهلال قد توسط ظلمة السماء تراه عين أبى منصور الديلمى مرآة بدا بعضها وخفى البعض الآخر .

وحاكى هلالُ الأفقِ فى أعينِ الورى   مرآة تبدى بعضها من إهابها

ويخلع ابن المعتز على القمر عند إنتصافه صورة من أدوات الزينة عند المرأة فيرى الهلال مجرفة العطر .

ما ذُقْتُ طعمَ النومِ لو يدرى   كأن جنبىَّ على الجمرِ
فى قمرٍ مُستَدَقٍّ نصفه   كأنه مَجْرَفَةُ العِطْرِ

ويتصور هنا الشاعر ابن مكنسة ، الغسق قميصا قد شقه القمر وتعكس له هذه الصورة أن القمر وجه يرتدى من السماء رداء أزرق .

أمـا ترى البـدر وقـد شـق قميـص الغسـق
كأنـه وجـه السمـا ء فى قنـاع أزرق

ثم يتخيل القاضي التنوخي قمر السماء وقد عكس ضوءه على ماء دجلة ثوبا أزرق طرزه الهلال .

لم أنسَ دِجْلَةَ والدُجى متصوِّبُ والبدرُ فى أُفُقِ السماءِ مُغربُ
فكأنها فيه رِدَاءٌ أزْرَق وكأنهُ فيها طِرازٌ مذهَّبُ

وهكذا يخال كشاجم ضوء القمر وقد انعكس قبيل الشروق على نهر دجلة حلة مذهبة فوق الرداء الأزرق .

مازِلْتُ أُسقَاهـا علـى وجـهِ غـزالٍ مونِـقُ
مختَّـمٌ بخاتـمٍ بمثلِـهِ ممنطَـقٌ
والبـدر فـوقَ دِجْلَـةَ والصبـح لمَّـا يُشْـرِقُ
كحُلَّـةٍ مـن ذهـبٍ فـوق رداءٍ أزرَقٌ

يشخص ابن قلاقس من ظلمة الليل زنجيا أسود وقد تمنطق بالهلال وتوشح بقلائد النجوم .

ألَمٌ وقَلبُ البرقِ فى الجوِ خافِقٌ حَذاراً وطَرْفُ النَجْمِ فى الجرِ ساهـدُ
وفى جِيدِ زنجيِّ الدُجَى من هلالِهِ وأنْجُمُهُ طَوْقٌ لـه وقلائـدُ

صيد وحيوان

وابن المعتز مغرم بالصور التشكيلية فيجمع بين الهلال ومجموعة الثريا من النجوم وقد أحاطتها ظلمة الليل برام من الزنج قوسه من ذهب وهو الهلال وبنادقه من فضة وهى نجوم الثريا .

كأنما الليلُ والهلالُ وقد بَدَتْ نجومُ السماءِ منْقَضَّة
رامٍ من الزنْجِ قوسُهُ ذهبٌ ينثرُ منهَ بنادَقَ الفضّة

ويكون أبو عاصم البصرى من القمر والزهرة والثريا تشكيلا يتخيل فيه الهلال قوساً والزهرة طيرا وأنجم الثريا ما صوب إلى الطير من بندق .

رأيتُ الهلالَ وقد أحدَقَتْهُ نُجومُ الثّريا لكى تَسْبِقَه
فشبّهْتُهُ وهو فى إثْرِها وبينهما الزهرَةُ المشرقَه
بقوس لرام رمى طائرا فأتبع فى أثره بُنْدُقَه

يشكل الشاعر التنوخى بخياله صورة القمر وقد تخلل السحاب وتناثرت من هنا وهناك النجوم عناصرها القمر فخ تخفى بين السحاب ترقبا لصيد النجوم .

أسقِنى واسقِ صاحبى بأكُفِّ الكواعِبِ
من مدامٍ مزّجتها بدموع السحائِبِ
والهلالُ الذى يلو حُ خلالَ السحائِبِ
مثلُ فخ فى اللُّجَيْنِ لصيد الكواكب

ويفرح ابن المعتز بانقضاء شهر الصوم الذى حبسه عن الشرب فيجد فى الهلال فخا يتصيد النجوم .

قم فاسقنى الخمر يانديمى فانه آفة الهُموم
فقد تبدى هلال شهر قُدُومه أيمَنُ القُدُومِ
كأنه فى السماء فخ ينتظر الصيد للنجوم

وتتعدد صورة الهلال فى نظر ابن وكيع فهى مرة قرنا عقرب وهى ثانية كمنسر طائر وثالثة كمخلب .

طاف بها يجلو ظلام الغيهب كالبدر يمشى فى الدجى بكوكب
وقد بدا ضوء هلال أحدب يلوح فى الجو كقرنى عقرب
كمنسر من طائر أو مخلب

وتتزاحم صور الهلال فى عين ابن وكيع فهى قوس يغط مرة وهى ثانية حاجب مقوس الشيخ زاد من تقويسه تيه فيه .

ولاح لـــــــى هلالهـــــــــا كقـــــوس رام إذ يغـــــــط
أو حاجب ذى شمـــــــــط ظـــل مـــن التيـــه يُمَـــط

والليل والنهار عند ابن حمد يس فرسان يتصارعان ويتخيل الشاعر أن الهلال نعل لفرس الليل نجا فى صراعه مع فرس النهار .

ورب ليل سهرناه وقد طلعت بقية البدر فى أولى بشائره
كأنما أدهم الأظلام حين نجا من أشهب الصبح ألقى نعل حاضره

ثمر وزهر

يكون ابن المعتز من الهلال والثريا صورة لفم شخص شره يفتح فمه على سمعته ليلتهم عنقود الثريا من النجوم .

يتلو الثريا كفاغر شره يفتح فاه لأكل عنقود

تصور ظافر الحداد هلال أول طلوعه فى ظلمة الليل بسلة احتوت تفاحا من العنبر .

والجو من شفق الغروب مقرور
كحديقة حفت بورد أحمر
وبدا الهلال لليلتين كأنه
فتر حوى تفاحة من عنبّر

إن شاعر اللذة مؤيد الدين الطغرائى وقد حرمه شهر الصيام متعته يتصور هلال الفطر منجلا يحصد شهر الصيام .

قوموا إلى لذاتكم يانيام واقرعوا الكأس بصفو المدام
هذا هلال الشهر قد جاءنا بمنجل يحصد شهر الصيام

وابن بابك فى خياله وقد أضاء الهلال وحفته كواكب الجوزاء كورود الحدائق يتوسطها غدير الماء وهو ما تناثر من أشعة القمر .

والبـدر كالمـرآة والـلألاء حليتهـا كواكـب الجـوزاء
كنه فـى كبـد السمـاء حديقـة فيها غدير مـاء

ذهب وكأس وخاتم

يتخيل إبن كيغلغ أن الهلال بضوئه على سطح الماء سيف من الذهب مسلول .

قام الغلام يديرها فى كفـه فحسبت بدر التم يلثم كوكبـا
والبدر يجنح للأفـول كأنـه قد سل فوق الماء سيفا مذهبـا

ويرى ابن وكيع فى صورة ضوء القمر على صفحة الماء سطرا مذهبا ضمه من الماء درج أبيض .

قم ياغلام أدر على بسـحرة كأسا كطعم العيش بل هى أطيب
لاسيما والنيل يلمع فوقـه بدر لوقت مغيبـه متصـوب
وكأن صفح الماء درج أبيـض فيه لضوء البدر سطر مذهـب

ثم يتصور الأمير تميم ضوء القمر وقد انعكس على صفحة النيل حزاما من الذهب مشدوداً إلى ضفتى النيل كأنه يلتف بواسطه .

يارب ليل بتـه ناعمـا بين ربى المختار والجسـر
أخرج فيه لصبا من صبـا واستحث الخمـر بالخمـر
والبدر قد شد على نيلـه منطقة من خالص التبـر

وعلى بن محمد التيمى يرى فى ضوء القمر على الماء أحزمة مطرقة من الفضة .

وتخال مطرد الحباب بنـوره من حيث ما استقبلت معدن زئبـق
يختال فوق الماء من لألائـه فى مثل منطقة اللجين المطـرق

يتصور ابن التمار الواسطى ضوء القمر المبسوط على ضفتى النهر جسرا يربط بين شاطئيه بعد أن خمد غبار المعرفة بين الليل والنهار .

قم فانتصف من صروف الدهر والنوب واجمع بكأسك شمل اللهو والطرب
اما ترى الليل قد ولت عساكره مهزومة وجيوش الصبح فى الطلب
والبدر فى الأفق الغربى تحسبه قد مد جسرا على الشطين من ذهب

يتصور ابن وكيع الجوزاء وقد دنت من الهلال رومية تحلت بشنف من الذهب .

وليلـــة أحييتهـــا ما بين عجب وعجب
طار بنا فى جنحها جناح لهـو وطـرب
والبدر قد أهدى لنا فى ظلمة الليل شهب
وقد دنت جـوزاؤه إليه تسعى من كثب
كأنهـا روميـة فى أذنها شنف ذهب

والواواء يتخيل الهلال ملكا توج رأسه أكليل النجوم من الثريا .

ما ترى الصبح كيف قد غلب الليـ ـل وقد أقبل النسيم العليل
وكأن الهلال تحت الثريا ملك فوق رأسه أكليل

يرسم ابن المعتز للهلال صورة زورق من فضة قد ناء حمله بالعنبر ومادته ظلمة السماء المحيط .

وقد بدت فوق الهلال كرته كهامة الأسود شابت لحيته
أهلا بفطر قد أنار هلاله الآن فاغد على الشراب وبكر
وانظر إليه كزورق من فضة قد أثقلته حمولة من عنبر

أما الهلال هنا فصوره حسية لمركب مفضض من الورق تخيل ابن قلاقس أنه يتفى أثر الشمس التى غرقت عند الأفق فى مغيبها .

انظر إلى الشمس فوق النيل غاربة وانظر لما بعدها من حمرة الشفق
غابت وابقت شعاعا منه يخلفها كأنما احترقت بالماء فى الغرق
وللهلال فهل وافى ليتقذها فى إثرها زورق قد صيغ من ورق

ويرسم ابن المعتز من الهلال صورة النون بينما تكون السماء فيروزج .

قم يا غلام فهاتها كرخية   حمراء تحكى حمرة المارنج
وانظر إلى حسن الهلال كأنه   نون مذهبة على فيروزج

ويتصور ظافر الحداد الهلال هنا حرف نون تبقى من لفظة « بان » إشارة إلى تقضى شهر الصوم .

لما تجلى هلال العيد عاد بما   قد كنت أنسى من لهو ومن طرب
يلوح فى الأفق الغربى من شفق   كالنون خطت على لوح من الذهب

وأخذه أبو عبد الله بن الحداد الأندلسى أخذاً عجيبا فقال :

وبدا هلال الفطر فيها سائرا   وسط السماء كأنه العرجون
فكأن مضى الصوم خط بجوه   خطاً دقيقاً بان منه النون

وظافر الحداد يرى فى القمر قد بدا هلالا ككأس أبدى الضياء حرفه وأخفى الظلام باقية . أو هو درهم علاه دينار غلف الظلام أعلاهما .

أما ترون هلال العيد حين بدا   للعين منه بقايا جرم دائره
كحرف جام من البللور قابله   ضوء وأخفى الدجى إشراق سائره
أو درهم فوق دينار تجلله   ستراً وضاق عن استيعاب آخره

والشاعر فى خياله وقد اجتمعت الثريا والهلال إن الثريا كف مبسوط لتناول الكأس .

والثريا قبالة البدر تحكى   باسطاً كفه ليأخذ جاما

وهكذا رأى الشاعر العربى فى جمال المرأة ما تخيله من ألوان أزيائها ثم من عالم الصيد والقنص حيث مارسه المترفون من الأمراء والشعراء ومن عالم الثمر والزهر وفيه متعة الذوق وغداء الجسم وأريج العطر ومن دنيا الذهب حيث صيغت السيوف والقلائد والخواتم والأطواق فى أجواء الكؤوس من كل تلك العوالم صاغ

الشاعر العربي صوراً حسية رأى فيها لذة حسه ومتاع دنياه يرى منها بالعين ويذوق منها ويشتم فيها بالأنف ويلمس منها باليد ولا تعدو دنيا صوره هذا المجال .

لم يعكس الشاعر العربي أبداً على القمر صور همومه ولا ألوان أحاسيسه فذاك صنيع شعراء الرومانتيكية يشركون الكون حركة وجدانهم . إن شاعرنا العربي من عالم الثراء إن كان مترفا أو من بيئة الصنعة كظافر الحداد إن كان من أرباب المهن قد استلهموا مادة خيالهم ينشدون لذة الحس والمتعة القريبة بلا تأمل فى صفحة الكون يعمق الفكر ولا ذوبان فى رحاب الطبيعة يرقق الوجدان .

عاشراً : منهج أبى هلال فى الدرس الأدبي للاستعارة

إذا كانت للفنون وسائل تعبيرية تصور المعانى أو تشكلها فإن الاستعارة فى الفن القولى هى تصوير ولكن بالكلمات التى تقوم بينها علاقات يركب الخيال منها صوره ولنحاول معاً أن ندرس باب الاستعارة فى واحدة من أمهات الدراسات البلاغية فى القرن الرابع الهجرى ونعنى به كتاب الصناعتين لأبى هلال العسكرى الكاتب الشاعر البلاغى والذى هدف من كتابه هذا إلى أن يضع بين يدى الأديب الموهوب وسائل تعينه على الإجادة العملية فى فن الشعر والنثر .

وبعد أن يمضى أبو هلال العسكرى فى عرض كثير من الاستعارات فى القرآن كاشفا عن جمال معناها وقوته فى التأكيد بأكثر مما لو عبرنا بأسلوب الحقيقة يعتذر عن أنه لن يستطيع أن يمضى فى استقصاء الاستعارات القرآنية(١) . بعد الإستعارات القرآنية يجيء دور الإستعارة فى كلام العرب(٢) ويثلث أبو هلال بذكر ما جاء من الاستعارة فى كلام النبى ﷺ وصحابته والتابعين والخلفاء من بعد(٣) . وإذا ما فرغ أبو هلال من عرض الإستعارات النثرية يعرض لها فى فن

(١) الصناعتين لأبى هلال ص ٢٥٨ــ٢٥٩ .

(٢) ص ٢٦٨ــ٢٦٩ .

(٣) ص ٢٠٧ــ٢٧٥ .

الشعر بادئا بالعصر الجاهلى فالعصر الأموى فالعباسى الذى كان يعاصره ويسميه شعر المحدثين[1] .

ومما جاء من الاستعارة فى شعر المحدثين قول أبى تمام[2] ويكون أبو هلال مشغولا بإيراد الاستعارات الجميلة فى الأدب العربى شعره ونثره واضعا بهذا المثال الفنى أمام الكتاب والشعراء ليترسموه فى أدبهم ثم يعقب هذا بذكر الاستعارات القبيحة وخصوصا استعارات أبى تمام والتى كان يتعقد بها المعنى وتقبح الصورة مما لا يقبله الذوق الأدبى .

والملحظ على أبى هلال أنه يعطينى الشاهد الأدبى يشرحه أو ينقده فى سرعة، وبهذا فنحن نعتبر باب الابتعارة عند أبى هلال معرضا أدبيا للتعبير المصور بالاستعارة فى الشعر العربى ونثره .

أحد عشر : الأدب وفن التشكيل
البلاغة فن التشكيل الأدبى

فى هذا العصر الذى نضجت فيه التجارب الفنية وتعمقّت الدراسات النفسية فثمت موضوعات تغرى بالبحث ويشجع عليها مصادر من مثل : كتب التجارب الفنية ـــ صلاح عبد الصبور (تجارب فى الشعر) ـــ وكذلك عبد الوهاب البياتى ـــ وعلى باكثير : تُعد المسرحية من خلال تجارب شخصية . هذا جانب ، وجانب آخر من جوانب البحث فى الأسلوب هو الحوار فى الأدب العربى الحديث :

هذا الموضوع يبحث أولا من حيث طبيعة اللغة العربية ومدى تكيفها لتكون لغة درامية . ثم مشكلة أخرى هى مشكلة الحوار بالفصحى أو العامية .

وجانب ثالث يبحث فى الموضوع وهو طبيعة الحوار الفنية فى الأشكال الأدبية المختلفة كالقصة والرواية والمسرحية والشعر الدرامى .

(١) ص ٢٧٥ ، ٢٧٦ .

(٢) ص ٢٨٢ ، ٢٨٣ .

ثم من أخطر الجواب فى البحث : الحوار فى وسائل الاتصال الجماهيرية المعاصرة كالإذاعة والتليفزيون والسينما ..

والحوار هنا له وظائفه المختلفة وأشكاله المتباينة لوظائف الحوار العامة : كالوصف ، تطوير الشخصية ــ رسم الأحداث ... الخ ؛

اثنا عشر : فى البحث البيانى

من الدراسات النفسية للبلاغة : الوعى بالإستعارة :

إن من أعظم ما فى الأسلوب من سحر هو استخدامه للغة المجازية واستعماله للتشبيهات المناسبة . إن الاستمتاع بالمثل والمجاز ، وبالخرافة والاستعارة تسم العقل الحديث كما وسمت العقل البدائى سواء بسواء . وهى من الجانب النفسانى استبدال صورة أو معنى أو موقف محل آخر . وأحيانا يجرى الاستبدال ضمنا خلال قصة ومن ثمت يكون لدينا المجاز مثلما فى تقدم الحاج plgrim's progress وأحيانا ما يبدأ بتشبيه مقصود كصنيع ماثيو أرنولد فى « سوهراب ورستم » مثلا عندما شبه الأمير الشاب بشجرة السرو التى نمت فى حديقة الملكة شامخة ، سوداء ومستقيمة . وأحيانا ما يكون الاستبدال سريعا وغير متوقع فى تحقيق ذاتية موضوع من موضوعات الفكر مثلما فى قطعة وصفية لركوب سيارة فى منتصف الليل تحصل على نحو التالى : « وهرّت العربة فى رضى كقطة المنزل الكبيرة تلعق الطريق المتألق كمجرى اللبن » .

ولطالما طرب البلاغيون بدراساتهم الدقيقة وتصنيفهم لصور البيان ــ وهى عملية تبدو ضئيلة الإثمار هذا إلى ما ترهق به الجسد وتكد الروح .

وأصبح من المتيقن حاليا أن دراسة صور البيان من وجهة النظر النفسية أكثر وعدا بالإثمار . وهنا يكمن حقل خصيب يترقب الزرع . فى التشبيه نجد الأفكار عند الخلق ، فنحن نطلق العقل المشغول بعمله المثير فى الاستبدال وتحقيق الذات وفى جهده لتركيب العواطف والتأكيد . وثمت طريقان يمكن للدارس أن يسلكهما ليرقب من درسه لصور البيان . فيمكن لامرىء أن يستقصى الدوافع العامة

للعملية ويمكن لامرىء آخر أن يدخل فى تحليلات تفصيلية لمختلف العمليات العقلية المتضمنة .

ويحدد تنوع ومدى الوعى بخلق الصور . ففى النمط العام يسترجع الوعى بالصور الاستبدالات التى تحدث فى الأحلام وفى الهلوسة . وكثيرا مما نقرؤه عن رمزية الأحلام يمكن أن يطبق على الرمزية الشعرية ، وكما أظهرت الفحوص فإن رمزية الحلم هى ترجمة للمحتوى الذى أنجز خارج الوعى — وربما فى أعماق اللاوعى — وبين وقد تحول إلى حد لا يكون فيه الأصل دائما واضحا إن الدوافع الكامنة مرتبطة ارتباطا حميما بالحوافز عميقة الرسوخ فى شخصية ما إن الاستبدال الذى يحدث فى الأحلام يكون غالبا سردابيا فى طبيعته .

ويمكن فى بعض الأحيان للمعنى الكامن أن ينفذ إليه بعد أقصى ما يمكن أن نصل إليه من تحليل ، تحليل الحياة الوثيقة للحالم . ينبغى للرمزية الأدبية أو الشعرية أن تكون أكثر وضوحا فى طبيعتها وإلا فإن أغنيات الشاعر ستنشد لأذنيه فقط . فإن المجازات والاستعارات التى يطرب لها — وفى الأعظم منها يستحسن أن تنبع تلقائيا من روحه وينبغى أن يكون على ثقة من استهوائها لأولئك الذين من بين قرائه تتشابه حياة غرائزهم ودوافعهم مع تلك التى لحياته . هذه الشابهة الأساسية فى حياة الغريزة والمزاج العقلى تكون الوفاق الوطنى واستبدال موضوع عقلى بآخر هو إذن أساسٌ فى الوعى بالصور . وقبل أن نتطرق لمناقشة تفصيلات وتنوعات هذه العملية دعنا نسأل لماذا يستغرق العقل فى الاستبدال . وجد فرويد أن دوافع تحريف الأحلام فى محاولة التنكر الفيزيائى . إن العقل إرضاء الرغبات المصابة بإلباسها قناعا . ويلح « برينس » على أن الرمزية الأدبية ينبغى عموما أن تخلق بواسطة الاختيار الواعى للأرتباطات طالما أن الكاتب يمكن أن يسترجع المادة المرفوضة ومهما يكن فلا شك أن الأمثلة الحادثة فى التراكيب الأدبية مكونة تماما فى الطراء الحلمى ومن المحتمل كذلك معبرة عن الرغبة المكبوتة . وعادة فإن الدوافع الموجهة هى رغبة فى التعبير الروائى وبخاصة فى العواطف والأفكار الدقيقة . وفى دراسة تكنيكية للموضوع نحن بحاجة عند هذه النقطة أن نسأل ببعض.

التفصيل عن عمليات النشاط الاقترانى . ويمكن فحسب أن نجتزىء بملاحظتين :

(١) فى عملى التركيب العقلى فإن أكثر العلاقات رقة يمكن أن تخدم أغراض الانتقال من فكرة إلى أخرى ، وخلال اقترانات متشعبة فإنه يمكن أن ينبع أعظم ما لا يمكن توقعه ووصله من التراكيب ، وبالتكثيف ـــ إراديا أو لا إراديا ـــ تصل به إلى آخر مرحلة ، وكلما ازداد التكثيف كلما ازدادت شدة وشاعرية الذاتية المتحققة أو الاستعارة الناتجتان .

(٢) فى الإثارة العاطفية فإن المدى الترابطى يمكن أن يمتد امتدادا عظيما بحيث يعطى الفرصة للترابطات الأكثر تقلبا ودقة والتى تنظمها فحسب المناسبة العاطفية . وكمثال على الاستبدال بعامة دعنى أقتبس بعضا من ملاحظاتى عن الاستبدال فى الحلم :

إنه ذات مساء فى « ب ، وبولمان » وقاع الطريق خشن جدا ، وقد استيقظت فجأة من حلم عن كلب جسيم أسود وأشعر من « نيوفوندلاند » راقدا أسفل سريرى يهزه من جانب إلى آخر بلهاثه الذى لا يهمد ويزمجر بخشونة فى أثناء ذلك ، ولما استيقظت أيقنت أن ضرب وزمجرة الكلب قد أندمجا تماما مع تحرك كركرة القطار . إلى جانب هذا عند رؤيتى التالية للقاطرة لاحظت كم كان رائعا استبدالها بكلب أشعر . والمثال التالى يمكن استبدالا أكثر دقة ، كنت نائما فى فندق (بسان فرانسيسكو) فى جانب من شارع صاخب ، وقبالة الفندق جاراج وعلى طول الشاعر نهر المرور للسيارات تمر عليه السيارات على فترات . حلمت بجيش من الجنود يعبر بجوار الفندق ، وهذا يعنى فى حلمى سماع وقع أقدام عديدة .

ـــ ليست هى على كل حال الخطوات المتسقة لفرقة عسكرية تسير . ولقد دُهشت من نوع الصخب الوعر غير الممهد ، وفى الحلم ذهبت إلى النافذة وتطلعت منها . رأيت جيشا من الرجال والصبيان يسيرون أسفل الشارع وقد لبسوا من كل طراز ، كثير منهم فى أسمال وآخرون فى ثياب موحدة ولكن يحملون أسلحة من كل نوع ، وأقول ، أوه ! إنهم جنود جدد غير مدربين شارحا مشيتهم

غير المتسقة ولا المنظمة . فى هذا المثال فإن الصف الممزق من الرجال والصبية بثيابهم الملونة وأسلحتهم هو استبدال رائع لصخب الشارع المتقطع غير المنتظم والذى يبدو إندماجهما معا « الحلم والواقع » .

المثال التالى هو استبدال فى حالة تيقظ والباعث عليه أدبى :

إننى خارج فى غسق ليل من ليالى كاليفورنيا ، وحوالى على الشجيرات وفوقها فيض من الزهور البيضاء ترتخى فى أكاليل عظيمة من أسطح البيوت ، وفجأة أخذتنى أضواؤها .

وحينما أعتم الليل المحيط الخارجى للدنيا كلها فإنه إلى جانب هذا بدت الزهور أشد بياضا ، قطع بلا نار فى العتمة . انها تبدع حالة شاعرية تلكم الزهور البيضاء ـــ ولا يقر لى قرار فى تشوقى للتعبير عن جمالها . إن إشباع الحس والروح سيتبلور .

كيف ؟ فى الصورة ؟ فى قصيدة ؟ وفجأة تحقق حالة اللحظة ذاتها مع الحالة التى تنتمى إلى شعورى عن الأشباح والرؤى المحبوبة الجوالة بلا مأوى . وهى لَم تعد بعد زهورا ـــ تلكم الورود المتفتحة ـــ إنها أطياف رغبة ، أشباح لكل شىء محبوب . إنها لم تكن وليست أشباحا لأحلام غير مدركة . والآن فإن حالة النجوم تمتزج وحالة الزهور ، والعتمة تتعمق ؛ والأزهار تطفو منفصلة إنها تتحرك نجمية الإتجاه .

دعنا نتوقف لحظة لنلحظ بعض الفروق بين هذا الاستبدال وذاك الذى عن الأحلام المقتبسة . فى الحلم الأول الأحاسيس السمعية والحركية المعطاة تصطنع لنفسها إيضاحا يضاف إلى ذلك الإيضاح الذى للشىء الحقيقى . إن حركة الوعى كاملة تنتمى بالتحديد إلى ذاك المتضمن فى تركيب المظهر الخادع . إن الحركة الواقعية المحسوسة ، والهمهمة الواقعية المسموعة قد خسرت على أنها ترجع إلى كلب تحت السرير أكثر مما ترجع إلى حركة وضوضاء القطار ـــ هذا مظهر خادع بسيط .

حين اليقظة نجد امتزاج الوعى بكلب نيوفوندلاند مع الوعى بالقطار العاصف سارا ومرضيا . وفى الحلم الثانى فإن الضجيج المتقطع يحول ذاته إلى صورة جنود فى ثياب مرقشة . ويبدو الاستبدال هنا فى درجة عالية من الملائمة للوعى المتيقظ ، والتحول فى الصورة قد أثرى قطعا المعنى .

وفى استبدال الزهور بالأشباح فلدينا حالة مختلفة شيئا ما . فهنا تحت امتزاج فى الأحاسيس ، فإن الزهور لا تدرك كأشباح . فليس هناك تحول فى الخيال — إن خلفية الحالة هى العنصر المشترك وهذا يحدث مهما يكن من شىء لاهتمامى بالصور البيانية ولأننى لا أرضى بامتزاج الأحوال . وإنى لأدهش إنى كان ممكنا أن تتحول الزهور البيضاء إلى شىء آخر فى مستوى الإدراك الحسى . وبهذا الغرض فى النظرة فإننى عمدت إلى التركيز على حالة التعقيد مرات عدة ، مبصرا الزهور فى الغسق . ومرة حدث الاستبدال تلقائيا . إن الاستبدال المثير للغرابة إلى أبعد حد بينما هو مرض كاستبدال وفى توافق مع خط الاستبدال فى الحلم ، ولكنه ليس متوافقا مع نغمة حالة الرؤى والرغبات المعتمة . هذا الاستبدال كان إحساسيا ، ثريا ، ليس روحانيا ولم يصبه ضوء النجم الخافت .

ومن تلك الأمثلة نرى كم هو أمر معقد الوعى بالاستبدال . لنستخرج تفصيلات أبعد بالإحالة إلى الوعى بالاستبدال يمكن أن ألخص تجارب محددة على الوعى بالاستبدال . حينما طلبت من تلامذتى أن يقرأوا قطعا شعرية قراءة صامتة اختيرت بسبب لغتها التصويرية وكتابة تقرير عن رد الفعل لديهم وحينا آخر كنت أقرأ القطع عليهم قراءة جهرية وأدون تقاريرهم الشفهية .

وقد لوحظ تعدد الأسباب فى تنوع التقارير . ففى المقام الأول الاستبدال الواضح لمحتوى عقلى ما بآخر يحدث غالبا فى الأكثر لأجل بعض العوامل دون البعض الآخر. وحتى عندما يحدث الاستبدال تكون التنوعات ملحوظة إلى الدرجة التى يمتزج عندها المحتويان أو يتحدان فى معنى واحد ثرى . ويمكن أن يكون الاستبدال مجرد استبدال آلى ويتسبب فى موضوعات عقلية متناقضة بل وحشية ومقاربة أو ربما يكون رد الفعل فيزيائيا دقيقا والذى به لتبتدع معانٍ جديدة ، وتضاء

المعانى القديمة بأن ينفذ من خلاله الضوء السحرى للتأليف الشعرى . ومن الواضح أن القراء ذوى المزاج الأدبى سيقفون مضادين بإزاء أولئك الذين من نمط عقلى بالغ الإهتمام بالحقائق .

وردود الفعل عند كلا النمطين ممتعة إمتاعا عظيما . وفى المقام الثانى من الصعب جدا أن يراقب لعب العقل فى فعل دقيق ومراوغ . ويدرك محققو الوعى بالصور البيانية الحاجة إلى الاستفادة بالأتباع المدربين الذين ألفوا اصطياد الفراشات الفيزيائية وهى تطير . وإذن فالإتجاه التجريبى يجرد الزهرة من الخيرات الجمالية والإنجاح التحليلى الخالص يمكن أن يقهر الغرض الذى رآه إمرؤ ما . وأكثر من ذلك فإن الصورة غالبا ما تكتسب قوتها من السياق الذى وضعت فيه . التمثيل المتكسر ردىء . وليس فحسب أن القارىء ومنهج استخراج التقرير يقدمان تنوعا فى الاستجابة ولكن أيضا طبيعة الصورة المختارة ذات تأثير . ورد فعل الفيزيائى إزاء التشبيه مختلف جدا عنه فى الاستعارة أو التشخيص . ورد فعل المبالغة ذو تلوين نفسى ملك له كله .

دعنا ندون الأسئلة التى علقت بأذهاننا خلال إجراء التجربة على التشبيهات والإجابات التى أجاب بها المحققون السابقون :

(١) فى أى العبارات النفسية يمكن إدراك طرفى التشبيه ؟ هل لدينا مثلا تمثيل تخيلى لكلا طرفى الاستعارة الرئيسى والإضافى ؟ فإذا كان الافتراض الثانى صحيحا فأى جزء من التشبيه يعطى الصورة ؟ هل ردود الفعل لعديد من الموضوعات ثابتة فيما يتعلق بهذه النقطة ؟

(٢) إذا كان كلا طرفى التشبيه ممثلا فما العلاقة التى تربط بين الأجزاء ؟ هل هناك فحسب إزاحة لمستوى آخر ؟ إزاحة بدرجة حاسمة إلى حد أنه ثمت صراع فعلى أو تغيير فى المعنى ؟ هل صورة الجزء الحرفى للتشبيه قد انصهرت فى ذلك الجزء البيانى (Figurative) إلى حد ينتج عنه اندماج كامل وامتزاج ؟

(٣) فى أى علاقة يقف المحتوى العقلى المزدوج أمام التركيب الذى من خلاله تصدر الفكرتان ؟ ما الذى يبنى الخلفية التى تقع فوق وحول وأسفل معنى بعينه ؟ أم لعله ربما يخفق المعنيان فى أن يمتلكا خلفية مشتركة ؟

(٤) هل نقطة التشبيه تصل إلى الوعى ؟. على أرضيات عامة يظن أن المصاحبات التصويرية للتعبير البيانى من الإحكام والتدقيق إلى حد يحير غالبا .

ترجمة الإحساسية لصورة بيانية يمكن أن يؤكد الفرق بين الأشياء المشبهة ومن ثم تتحطم الوحدة الإدراكية اللازمة للتقييم الفنى للصورة البيانية .

هذا الظن يعضده تقارير عن رد الفعل التخيلى للشهر والتى يبدو من خلالها أن القراء الذين ألفوا الإدراك البصرى الراسخ يجدون عديدا من التشبيهات والاستعارات بوضوح وببذخ فى الأشكال ، وحى الإبتعاد البسيط عن الحرفية (literal) فى شطره Galsworthy :

« ريح ، ريح عاتيات الخليج الغجرى زامرة فى شجرتى » يقع موقع مقبول عند القارىء البصرى الذى يلجىء إلى التصوير المضبوط ــ ولكن اللفظة « الغجرى » كحامل رقيق لرد الفعل العاطفى والإتجاه تسبب التقييم السار لمعنى الشاعر .

وقد حاول Karl Gross فى تقرير له أن يحدد فى تفصيل بعض الشيء لرد الفعل للتشبيه . نقد Gross Cites Pliiss للنظرية التخيلية فى التشبيه واستنتاجه أن قيمة وغرض التشبيه الشعرى لا يمكن التماسها فى الصورة البصرية المثارة ولكن فى خلق (Cesamtvorstellung) العام لكلا الشيئين الرئيسى والإضافى Gross بدوره يستدعى الإنتباه إلى الفروق الفردية فى رد الفعل واحتمال أن الإدراك التخيلى يمكن أن يكون قويا على الأقل لدى قرار معينين .

ولكن الشكل التخيلى لا يحتاج فى كل حالة أن يكون مرئيا ، حركيا ، سماعيا ، والمادة الموصوفة بالإحساس بحركة العضلات (Kinaesthatic) ينبغى أن

يتعرف عليها أيضا . الإتجاه الواعى الذى هو الحامل المشترك أو الخلفية لكلا. التمثيل الرئيسى والإستعارى وربما يكون أكثر من هذا ملونا ذهنيا لبعض القراء وملونا عاطفيا لدى البعض الآخر .

الجانب الفكرى والإدراكى للوعى الاستعارى ينبغى تأكيده تماما مثل تأكيدنا الجانب الإحساسى . وقد وجد Gross فى تقارير موضوعاته نوعيات خمسة محتملة فى الإدراك التخيلى للتشبيه الشعرى :

(١) الخبرة التخيلية ترتبط أساسا بالشيء الرئيسى .
(٢) المحتوى الخيالى يرتبط إلى حد بعيد بالجزء البيانى للتشبيه .
(٣) صورة للشيء الرئيسى فقط .
(٤) صورة للشيء الإضافى فقط .

وجدول Gross أكثر إمتاعا لأنه يرى الأرجحية المدهشة للتخيل فى الجزء الإضافى أو البيانى . ومن بين حالاته الاثنين والثمانين للتمثيل الخيالى واحدة فقط تخيلية عن الشيء الرئيسى ، وفى الحالات الأخرى الأحدى والثمانين تمت برهان عن تمثيل الشيء الإضافى فى شكل ما أو آخر . والحالات التى أثبتت فى التمثيل التخيلى عن الجزء البيانى تكون حيث الاستبدالات أو التفاصيل المضافة بطريقة تجعلها تقلق القيمة البيانية أو تسبب تركيزا على الصورة البيانية من أجل الصورة البيانية .

ومحتمل أن الخلفية للصورة الإضافية يمكن أن تختلف فى نغمة الحال عن تلك التى يحتاجها العنصر الرئيسى . ويمكن للعقل أن يستغرق فى الدورانات أو اللاملائمات بدون أن تفتقد المتعة الجمالية . وقد وجد Gross أن معظم تقارير التخيل البصرى كانت ذات صور واضحة وذاتية .

إن وجود التمثيل التخيلى لكلا طرفى الصورة البيانية فى بعض التقارير قد أنقص من الوحدة الجمالية ومن ثم تذبذب الصور يحطم الشعور . وفى حالات أخرى فان هذا التمثيل المزدوج كان سارا .

وإن لمن المستحيل فيما بين أيدينا من مادة تحديد تحت أى الحالات نتج ذلك التأثير السار ويحتمل أن التخيل الباهت يقود إلى المتعة .

إن الصور المرئية بسبب تحديدها الضعيف ينبغى أن تنساب سويا فى (Gesamteindruch) أو فى الانطباع الكلى ، وأن شيئا ما له ظلال يطفو فوق . إن تشابك وإنصهار الصورتان المبهمتان معا فى واحدة مما يقوى المتعة الجمالية دعنا نأخذ قياسا من تمثيلية مصورة .

إن صور تأثيرات منعكسة بعينها يحل أحدها محل الآخر فى فجاجة مماثلة لما كان يحدث فى السينما توغراف فى سنيها المبكرة . فالمرء يمكن بالتقريب أن يسمع هدير الآلات . والآخرين فإن الصور المتتابعة تذوب وتنصهر أحدها فى الآخر مع التلحين الشائق كفن التمثيلية المصورة اليوم . إن تعدد درجات إمتزاج الشيء والصورة حمل Sterzinger أن يرجع فى شرحه إلى القيمة الجمالية للتمثيلات الإستعارية المختلفة . إن أبحاثه للعوامل المختلفة التى تمنح الوعى الإستبدالى يحتمل أن تتخلل الممارسة المتوفرة . وهو يمثل الأشكال المختلفة التى يمكن فيها الإستبدال وبالتحديد التذبذب ، الآتية ، وإنصهار صورتين معا .

وتتكامل العملية حين يأتى تركيب إلى الوجود ن الشيء لم يعد بعد يرى كما كان ولكن كشيء ثانٍ ، إن تمت وحدة للعناصر النفسية تعطى ثمارا ذات خصائص جديدة . الاستبدال أو الإزاحة لصورة بأخرى يمكن بالطبع أن تحدث فى مناطق غير المرئية . . . . . .

وكمثال بعينه فإن Sterzinger صنف الإستعارات التى فيها الصور من مناطق حسن مختلفة تمتزج معا . فالتمثيل الرئيسى مثلا وصورة التشبيه يمكن أن تنتمى إلى أقسام الحس المختلفة . مثل تلك الاستعارات التى فيها الإحساس الناتج لدى نقطة معينة فنها مخالف لنقطة الإثارة فى الأصل تناقش فعلا فى ارتباط آخر . إنها تؤثث مادة أكثر نفاسة ليفيد منها الوعى البيانى ويزداد شيوعها فى الأدب الجديد .

ودعنا الآن نعد إلى نتائجنا التجريبية الخاصة ، بإعتبار كبير فإن التقارير تتفق إلى حد بعيد مع التقارير التى جمعها Gross .

وليس ثمة حالة ذات أرجحية مفرطة التخيل فى الجانب الإستعارى من الصورة البيانية ، وهذه النتيجة بلا شك حددتها إلى درجة كبيرة طبيعة التشبيهين المستخدمين فى تجربة Gross ، ولنأخذ أولا التشبيه الهوميرى لأرنولد الذى أشرنا إليه سابقا :

لأنه شباب جدا يبدو قد ربى بحنان مثل بعض صغار أشجار السرو فارعة ، سوداء مستقيمة والتى فى حديقة ملكية محجبة تلقى بظلالها الخافتة السوداء على الأرض الخضراء المضاءة بضوء القمر لدى منتصف الليل وقد صوتت النافورة مبقبقة ولكم بدا سهراب أهيف مترف التربية . فهنا التشبيه مصنوع بأقصى الوضوح ، فمن ناحية الأمير ومن ناحية أخرى شجرة السرو التى شبه بها الأمير . ماذا تفعل تأثيرها المنعكس بالصورة البيانية ؟

هذا التشبيه واحد من التشبيهات التى تغير ذاتها بتلقائية للتمثيل التخيلى ، ومن ثم تقرر الخيال الثرى مرئيا أو سماعياً . ومعظم التأثيرات المنعكسة ترى كلا الأمير وشجرة السرو ولكن فى علاقة مختلفة فكلاهما يمكن أن يظهر فى الحديقة جنبا إلى جنب ، ويمكن أن يحدث تذبذب فيختفى الأمير بينما تظهر شجرة السرو وقلة من التقارير تقرر إمتزاج الصور . فصورة الأمير ذابت فى شجرة السرو السوداء . وتقريبا لكل التأثيرات المنعكسة تتمثل خلفية الحديقة فى ثراء كامل فثمت صوت النافورة وجو منتصف الليل . أو خذ تلك المقطوعة الساحرة لشيلى :

الحشرات ذوات الريش رشيقة طليقة كقوارب ذهبية فى بحر مشمس .

واحد يخمن أن الشاعر حين ألف مقطوعته بأن الحشرات التى لم تحدد بدقة ومن دراسة حياة الحشرات تحرك أجنحتها فى طيرانها البهيج خلال هواء الصيف

وفجأة هناك تكثيف لأشعة الشمس الذهبية تقذف ببشاشة الحشرات وتشاهد . ولم تعد بعد حشرات ولكن قوارب ذهبية فى بحر مشمس .

ماذا يصنع الآن القارىء المقيم بهذا التشبيه ؟

ودعنا الآن نبارى الإحصائيين ونثبت بعض الصور البيانية . من بين ستة وعشرين قارئا ، ستة عشر منهم تخيلوا كلا طرفى التشبيه وخمسة تخيلوا فحسب الطرف الأول من التشبيه وثلاثة تخيلوا الطرف الثانى منه وقد خلب لب قارىء واحد بموسيقى الألفاظ إلى حد أنه شغل بهذا اللحن لدرجة أنه أزاح معه كل شىء عداه وبعض التعليقات كانت تثقيفية .

بعض القراء أزعج ذهنهم لفظ « الريشة » فراحوا يتساءلون عن مناسبتها .

وقد قرر ثمانية من القراء إنفصاما فى العلاقة بين جزئى الصورة البيانية فصورة القارب ولو أنها سارة فهى غير ملائمة . ويعطى آخرون استبدالاً كاملا لشىء عقل بآخر . فتختفى الحشرات لتظهر القوارب الذهبية فى بحيرة واقعية . وربما لا نقطة فى التشبيه يمكن ادراكها . فالمحتوى الوحيد الدائب هو الفكرة أو الشعور أو الصورة الإحساسية ليوم صيف ولكن هنالك تأثيرات منعكسة لأجلها تبدى نقطة التشبيه ذاتها مرئية فى الوعى وبتحديد دقيق فى تكثيف اللون الذهبى فى الحشرة أو القارب أو الهواء أو الإحساس المعمق للحركة الرشيقة . ولمثل هؤلاء القراء يندمج تماما الوعى بالحشرات والقارب . وواحد من أمتع ميكانيكيات صناعة الأحلام هو الكيس ، حزم الصورة بالمعنى والتى تسمى ما فوق التحديد . وفى الشعر مثل هذا الحزم للصورة يبدو واضحا إلى أقصى حد ، وثمت تضاعف فى المعنى كما فى افتتاحية طومسون الخشخاش :

وضع الصيف شفتيه على صدر الأرض العارى وترك بصمته المحمرة هنالك على خشخاشة مثل تثاؤب النار يجىء من الحشائش مثل مروحة الريح تنفخها فتحيلها ضراما يخفق . بفم محترق أحمر شبيه بما للأسد شرب دم الشمس عندما ذبحها فغطست وغمس كأس فى الشعاع القرمزى لدى انسياب الخمر من النافورات الشرقية . استجابة واحدة تخيلية مكثفة لتلك الأبيات أعطت التقييم .

وقارىء تفرسها بوضع عقلى ذهنى يتحير ، يتبلبل ويثار . وتقريرنا الثالث عن ردود الفعل التجريبية لصور الكلام البيانية يختص بإستعارة فيها الكبس والتكثيف قد حملا إلى مدى ابعد فى تشبيهى أرنولد وشيلى المذكورين آنفا .

إن البيتين اللذين ينبغى إقتباسهما يكونان القصيدة ككل واحد لازرا باوند فى قصيدة توضح تعريفه الذاتى للخيال « أنه الذى يستحضر التركيب الذهنى والعاطفى فى لحظة زمنية » .

القصيدة اسمها « فى محطة المترو » : طلعة هذه الوجوه فى الزحام بثلاث على غصن شجرة أسود مبلول . وإنه ليس مثيرا للدهشة أن هذه الصورة البيانية ذات الكبس المكثف أخفقت فى أن تجد استمالة لدى بعض القراء ولا استطاع آخرون إدراك سحرها إلا عند إعادة قراءتها . ولكن عندما يحدث الإمتزاج المفترض ينغمر القارىء فى ذلك الشعور بالجمال الشعرى الذى هو واحد من غوامض الخبرة .

عديد من الوجوه الشاحبة لا يحصى فى ظلمة المغارة المعتمة فجأة يبيض ويتورد بإزاء الظلمة المرتعشة بالوحشة الروحية . دعنا نعتبر قصيدة أخرى معاصرة « الضائع » مأخوذة من حاشيته ساند بيرج بشيكاجو وقد اختيرت القصيدة لأن التشبيه غائر بعمق فى الصورة الرئيسيية ولأن التلوين العاطفى ينساب خلالها فى تناغم وفير مع القصد الإحساسى للبيتين الأولين :

وحسن منعزل الليل بطوله على البحيرة حيث يتجرجر الضباب ويزحف الغبش وصفير القارب ينادى ويصيح بلا توقف كطفل ضائع فى بكاء وضيق يصطاد صدر الميناء وعينيه .

بالمقارنة قلة من الموضوعات تتخيل الطفل مرئياً وهذا رد فعل يحس به فى الحقيقة كشىء ما ينتمى إلى المبالغة فى الخيال . الامتزاج التام على أساس سمعى ممكن أن يحدث فصفير القارب فيصهر فى عويل الطفل . وأكثر تقارير مراكز رد الفعل عن الخبرات العضوية والعاطفية مصاحبة ربما للمحات مرئية مبهمة للبحيرة المعتمة والسفينة الضائعة . ويمتزج إحساس الطفل الضائع تماما بالانفعال الذى

تثيره الأبياتُ السابقة ، تلك الأبيات التي يحس بأنها مفرطة التأثير . تلك الأمثلة التي اختيرت من بين عديد غيرها ينبغي أن تخدم فى توضيح رد الفعل البيانى . وإنه لواضح أننا لمسنا فحسب المشكلة العامة . ليس فحسب التنويعات فى رد الفعل من قارىء لآخر تستحق الإعتبار ولكن أيضا تنويعات فى إحضار الصورة البيانية سواء سبقت أو لحقت القسم الرئيسى للتشبيه وحدة الدرجة التى رصدت عندها .

لقد رأينا أن الخلفية التى يصدر عنها الجزء الرئيسى والإضافى لتشبيه ما يستحق عناية خاصة . هذه الخلفية قد تحدث بالنتاج كله الذى حدثت فيه الصورة البيانية ومن ناحية أخرى تحددت بالإتجاه المعين للقارىء أو غرضه لحظة القراءة .

ولقد يمكن للمرء أن يميز ثلاثة أنواع من الخلفية ، واحد منها تسود فى حالة معينة . ولقد يمكن أن تكون الخلفية إحساسية (خيالية) ـــ عاطفية ـــ ذهنية . رؤيتان اثنتان يمكن أن يتفقا فى وضع فكلا سهراب وشجر السرو يريان فى حديقة منتصف الليل . ولقد تكون الخلفية عاطفية ، فالقارب الضائع والطفل الضائع كلاهما ينتميان معا إلى الكون الذي للآخر ، كون الأحزان ، ولقد تكون الخلفية ذهنية ، وقد تجىء نقطة التشبيه إلى درجة الوعى الواضح كما فى المشابهة :

فكما أن (ا) إلى (ب) تكون (جـ) إلى (د) ، والعلامات المتماثلة بين جزئى المشابهة يمكن تركيزها . ومثل هذه الخلفية الذهنية يمكن أن تحتوى التمييز الحرج مع إحساس بعدم ملائمة الصورة البيانية . ومثل هذه الخلفية غالبا ما يستدعيها الإتجاه التجريبى .

وردود فعلى المنعكسة تلاحظ أحيانا « أن التشبيه بعيد المحال فالحشرات ليست قوارب » . وفى أى حال فإن الوضوح الذى تبلغه نقطة التشبيه لأمر له أهميته . وفى رد الفعل الخيالى أميل إلى الإعتقاد أنه نادرا ما يدخل فى العلاقة كحس واضح .

وإذا نظر امرؤ إلى الموقف متأملا فيما مضى يمكنه تحديد نقطة التشبيه مجتازا قيمتها ولكن فى رد فعل أدنى تظل فى الحاشية أو تهبنا نفخة عاطفية للملائمة والمناسبة بدون تركيز عليها . إن نقطة التشبيه عندما تصل إلى الوعى الواضح غالبا ما توجد ثنائية أو ثلاثية . ومن ثم فإن الاستعارة التى تتضمنها قصيدة « فى محطة المترو » وجد أنها عالية الكبس . ويتفق القراء على نقطتين فى التشبيه : تعدد الوجوه والبتلات والمقابلة بين الوجوه الشاحبة والزهور البيضاء مع خلفية مظللة .

وغالبا فإن الفشل فى الحصول على خلفية شعرية يبدو فى عدم ملائمة نقطة التشبيه التى تجىء إلى الوعى . ولا يظهر الاختلاف واضحا فى شىء بأكثر من ظهوره بين الإتجاه الشعرى والنثرى . أما بالنسبة للإتجاه الشعرى فثمت طنت فى لا وعى المعانى والصور والعواطف هنا التعقيد الثرى للشعور يتركز فى الصورة البيانية التى تخلق الكل والتى تبلور المحلول المشبع . والقارىء النثرى ينقض على التشبيه كشىء فى حد ذاته بلا خلفية . فيحتار فى صفاء العلاقات غير الملائمة أو يحلل بتمييز سار الإرتباط الوثيق المثير بين الأشياء تلك غير المتشابهة مثل صوت النطق . وأثاث البعثة ولكنه يفشل فى صناعة التخليق الذى هو سبب كينونة الصورة البيانية . وطبيعى أنه غالبا ما يقدر التشبيه أو الإستعارة نفسانيا وليس منطقيا . لأن قيمتها تكمن فى وحدة الأشياء غير المنسجمة ظاهريا .

إن الوحدة تنبع من الوعى بالاختلاف ومن ثم الخلق لمحتوى ذهنى جديد . إنها صيرورة من الممر المستقيم الضيق للصواب المنطقى الذى قصد إليه . إن تناولها الفريد حصيلة إيقاظها لمعنيين مزدوجين مع توتر مرتعش لمشكلة غير محلولة . ومن وجهة النظر النفسية يمكن تصنيف الإستعارات نسبيا إلى خصائص معينة لنقطة التشبيه . إذا اختفى الشىء الرئيسى من الوعى مع حضور الشىء الثانوى للفكر ، وهذه الصورة الأخيرة يمكن تزيينها بحرية تامة بلا التفات إلى نقطة الافتراق ، وهذا يعطينا تشبيها غير مطرد أو فى عطلة كما وصفه إيستمان بإقتدار . أو أن الشىء الرئيسى للفكرة دائب مع حضور الصورة الإضافية ، والعودة إلى الشىء الأصيل يمكن أن يستدعى أكثر صورا جديدة مع تكويم التشبيهات . ويمكن أن تتبدل نقطة التشبيه كلما تنمو الصورة البيانية .

إن مدى الوضوح الذى تصله نقطة لوحدة إلى الوعى تحدد ما إذا كانت نقطة التشبيه ستؤكد أو أن التشبيه يصنع ويزخرف بحرية . عديد من الموضوعات تفرض نفسها كدراسات مستأهلة لدراسة أعمق . إن تطور الوعى فى عمل الصورة البيانية بين الأجناس هو فصل مهم فى تاريخ التطور العقلى .

وإن مناقشة مثل هذا الموضوع ستفضى بنا إلى مدى بعيد . إن تسمية شىء هو فى حد ذاته تشبيه وتحقق كامن ، وفى حقيقة الأمر فإن النثر حضرية شعرية . وفى الإستعارة البدائية الإمتزاج كامل لأن التشبيهات المبكرة كانت تعبيرية وليست أدبية إبتكارية . ومن المحتمل أنه لا انفصال بين الأشياء المشبهة . وليس ثمت تمييز واع بين وسيلة التعبير بالصور البيانية والطريقة الحرفية للكلام ، إن التشبيه أو التمثيل يعطى شعورا يتضمنه الشرح الذى بواسطته يوجه الرجل البدائى ذاته إلى العالم الموضوعى .

فى مثل تلك الأمثلة الاستعارية دافع يمارس عمليا مثلما فى العقول الأكثر تطورا يمكن استخدامها لتوضيح فكرة ما أو تؤكد انطباعا إحساسيا . وما تزال صفات عرقية أكثر صلة بالوعى البدائى والطفلى تكتشف فى حالات تعطى فيها العاطفة الحياة بمولد الإستعارة عندما تمزج نار العاطفة البيضاء الأشياء التى تصبح بدونها مفترقة . هذا الإمتزاج شديد الكثافة فى العقل البدائى والطفلى وفى الجنون الشعرى . ومن ثم فإن الإستعارة التى تتحقق تكون أكثر شاعرية لأنها أكثر امتزاجا مما فى المماثلة التى تحدد فحسب المشابهة .

وهكذا انتهى من حيث بدأنا بتصور عن الوعى الاستبدالى كأساس .

إن أبحاث Sterzinger ترينا أن الإستبدال (Unterrchiebing) عامل سائد فى المتعة الجمالية . إنها لحظة أساسية فى الفنون جميعاً كما فى الإستعارات الشعرية ، وفى الفن اليابانى على سبيل المثال (Unterrchiebing) بالإحالة إلى اللون فإنه إبتكار عام .

وبلا شك فإن دراسة بعض الفنانين المحدثين بعينهم فى أوربا وأمريكا ترينا إزاحات غريبة للعناصر العاملة فى كلا التركيبين الخيالى والإدراكى .

أن الأجواء الجمالية الحديثة أو الإحساس النغمى يمكن أن يبزغ نتيجة للاستبدال .

الإحساس بما يشبه الحلم كثيرا ما يثيره النتاج الفنى ويستدعى للظهور من خلال وحدة صورتين لا تعطى إحداهما فى حد ذاتها هذا الإحساس(١) .

ثالث عشر : تأملات فى أسلوب الكناية

١ــ فى أسلوب الكناية قد تختلط أساليب التكنية بإيحاءات الألفاظ ، وبالألفاظ التى قال فيها اللغويون أنها زائدة المبنى لزيادة المعنى .

٢ــ إن الكناية من ميزاتها أنها أسلوب تظليل . فما الفرق بين أسلوب الكناية وأسلوب الإيجاز ؟ قد يكون فى أسلوب الإيجاز الحذف ، وتكثيف المعنى فى عبارات قليلة ، ولهذا قد يلتبس الأمر بين الإيجاز وأسلوب الكناية . ومن ثم يجب تحديد العلاقات والمفارقات .

(أ) ملاحظات عن أسلوب الكناية

ــ هناك تسميات مختلفة للكناية فهى الإضمار ، والتتابع ،... الخ .

ــ تتداخل الكناية مع كثير من أبواب البلاغة كالإستعارة ، والمبالغة ، والتورية ، والتجنيس ،... الخ ، ولهذا نجد المثال القرآنى الواحد هو بعينه فى باب الاستعارة عند أحد البلاغيين ، والمثال نفسه فى باب آخر عنده ، ويمكن تتبع هذه الظاهرة عند بلاغى واحد ، وعند أكثر من بلاغى .

ــ فى تأويل مشكل القرآن لابن قتيبة طرافة من ظنوا أن آيات بعينها من أسلوب الكناية لتوافق هوى الطاعنين ، فيرد عليهم ابن قتيبة وهم يستغلون عمومية اللفظ ، واستخدام الضمائر ، كمدخل لاعتبارهم آية قرآنية بعينها من الكناية .

---

(١) مترجم عن :

Creative imagination by June. Er Dswney- printed in Great Britain, 1929, pp. 135-142.

(ب) فرق ما بين الكناية والإيجاز

١ ــ الإيجاز طاقة ضوئية مكثفة تشمل على معانٍ كثيرة ، أى أن أسلوب الإيجاز منير ، ولكن أسلوب الكناية تظليلى يهدف إلى معنى لا يقصد مباشرة فالطريق الى الكناية انحناءات تعبيرية ، بينما أسلوب الإيجاز يقصد إلى معنى فى طريق مستقيم .

٢ ــ أسلوب الإيجاز طريقة تشكيلية واحد من اثنتين : إما تكثيف المعنى فى عبارات قليلة أو حذف شيء من العبارة كحذف المضاف فى الآية (واسأل القرية) بينما أسلوب الكناية لا حذف فيه .

٣ ــ مرتبة كلا من الكناية والإيجاز واحدة ، فكلاهما خطاب لأهل الفطنة .

٤ ــ من دواعى الإيجاز الخوف من ملل السامعين أو أن أهل الخطاب من ذوى التخصيص فيما يخاطبون به . ومن دواعى الكناية الخوف من التصريح بالمعنى أو الحرج من استعمال اللفظ الصريح فى التعبير عن المعنى المراد .

٥ ــ قد يكون أسلوب الإيجاز أسلوباً محدداً يعرف على الأغلب مقصد الأديب منه بينما اسلوب الكناية أو الأسلوب الرمزى أسلوب ذاتى صادر عن النفس الإنسانية بتعقيداتها الداخلية ، ومن هنا يأخذ المتلقى من الأسلوب الرمزى بقدر استطاعته من خبرة أو تجربة أو إحساس .

٦ ــ فى أسلوب الإيجاز تكثيف لمعانٍ متفق عليها ومرجعنا فيها المعجم ، بينما فى الكناية أو الرمز كل انسان يتبين بإحساسه إشعاعاً معنوياً .

(جـ) فكرة اللازم والملزوم فى تعريف البلاغيين

٧ ــ فكرة اللازم والملزوم فى تعريف البلاغيين لأسلوب الكناية تتطلب تداعيات منطقية وكذلك فكرة تكثيف المعنى فى أسلوب الإيجاز تداعياته منطقية ، أما فى أسلوب الرمز فالتداعيات نفسية لا يربط بين عباراتها غير الأحاسيس النفسية .

والرمزية قامت أصلاً للتمرد على القيم الإجتماعية والخلقية السائدة فالأدب الرمزى يدور حول الوجدان دون ما خضوع للمنطق أو لمواضعات المجتمع .

٨ ــ سيطرة الفكر البلاغى على نقادنا الذين افترضوا الأغراض والمعايير التى بدورها اقتضت الوضوح والتقدير التزاماً بنظرية الوضع وما تنص عليه من تخصيص يُعفّى على ما فى الكناية من سِرٍّ وخفاء يقتضيه معناها اللغوى ويكشفه ويمحوه تتبع اللوازم والمرادفات بما فيها من استدلال يحقق ما اصطلحوا عليه من إثبات فى تعريفهم الكناية بأن يكون اللفظ المذكور دليلاً يستدل به على ما أرادوا إثباته . فبناء الكناية على اللازم والملزوم إنما كان بسبب آلية ومنطقية دلالة الألفاظ عند البلاغيين إذ المعانى لديهم لا أهمية لها إلا بقدر ما توصل الى المجهول ، وهذه النفعية فى اللغة جاءت لاستخدام الألفاظ بغرض الأفهام والأخبار كما يقتضيه علم البيان .

٩ ــ ودلالة اللفظ عندهم كونه إذا أطلق فهم المعنى للعالم بالوضع ، فأتُّبِع ذلك أن يكون مبنى الكناية عند البلاغيين على اللزوم ، وكان الباعث إلى الإعتماد عليه ما تقرره عندهم أن المعنى لا يفهم من اللفظ ، فلزم فيها الإنتقال من اللازم إلى الملزوم .

١٠ ــ فكان أن أوضحت الكلمات عند البلاغيين نفعية رمزية لا تراد لذاتها ، بل هى مجرد إشارات وعلامات يستخرج منها الحكم عن طريق القياس أو الإستنباط ، فالوجود اللغوى لديهم وجود مؤقت يزول بوصولهم إلى المعنى العقلى ، وآلية الدلالة أثر من آثار الاعتداد بالوضع العقلى ، وما اقتضاه من وجود فكر فى الخارج سابق على الكلمة مما لا يصح فى العلاقات اللغوية . لأن المعنى فيها ليس قائماً على العلة التى ينتقل فيها المرء من العلة إلى المعلول ، بل هو يتعالى عليها لأن مناطه الفكر ، والفكر مستور يتوارى فى طبقات القيم الثقافية التى تتعاطاها الجماعات البشرية وتتضمنها مقاصد المتكلمين فى ألفاظهم ولغاتهم وإنما المعلول على المعنى الذى

يُستخرج من محاورة التركيب الشعرى بتمامه ، لا على المعنى الحرفى المأخوذ من الألفاظ الذى جر على الشعراء سخط النقاد المتمسكين بالدلالة العقلية والمعانى الحرفية المشيرة الى الأشياء .

١١ـــ الشعر ليس ايصالاً حقيقياً ، بل هو موضوع تخييلى ، ينبغى أن يؤخذ بحقه من التأمل حتى لا تحمل إرادة الشاعر على غير ما يريد .

١٢ـــ المجاز إنما هو إضافة استعمال جديد للكلمة فى مجال جديد من مجالات الحياة المتجددة وهو رؤية وتصور يقضيان على الجمهور والتوفيق المحكوم بهما على الكلمة إذعانا لما تقتضيه نظرية الوضع .

١٣ـــ بل ان المجاز اكتشاف وحلم تطلع إليه الإنسان القديم ، وجده حقيقة وحاجة ملحة تضفى على الكلمة نماءً وتجديداً ينم عن حركة الحياة فى الإنسان ورحلته وخبرته بالحياة ورؤيته للعالم من حوله ، لذا تتعالى الكلمات عن أن تكون علامات وإشارات تعلن للإنسان عما تشير إليه ، وتسمو بكونها رموزا تقضى بالمرء الى تصورها وتدعوه الى التعمق فيها والتنقيب عن لبابها ومكنونها من تجارب ورؤى وتطلعات إنسانية فهى لا تشير إلى الشيء وإنما تدل عليه فى نطاق نسيج معقد من التركيب بحيث يحتاج تفسيرها إلى تأمل وذكاء ، فقد يدق أمرها ويخفى على الناظر لما يلابسها من معانٍ تتفاوت بتفاوت السياق ، وتختلف باختلاف الثقافات ، وهى وإن كانت تحيل إلى غيرها فإنها لا تختفى بمجرد انتهاء وظيفتها بل تبقى ثابتة تكشف عن وجودها وتدل عليه ، إلا أنها لا تتيح للإنسان معرفة مباشرة ، أو تحقيق غايات نفعية من ورائها ، وهى وإن كانت غنية ثرية إلا أن كنوزها خبيئة ودفينة فيها ، يعوز الحصول عليها الى مزيد من التأمل والتدبر لما تفتحه أمامها من آفاق المعرفة والرؤى والتطلع مما لا نهاية .

١٤ـــ من المحال ترجمة الرمز ، ونثر كل معطياته ، ومن العسير القول عن رمز من الرموز أنه يعنى كذا وكذا فحسب وإلا لما كان موحيا ، إذ للطاقة

الإيحائية الموجودة فيه بقصد الرمز لذاته ، وفى هذا تكمن قيمته وأهميته ، فالرمز هو قبل كل شيء معنى خفى وإيحاء وهذا مركز التقاء الرمز بالكناية .

١٥ـ بل ان التركيب اللفظى إنما هو رمز أدبى يستلزم مستويين :

مستوى الصور الحسية التى يتخذها الرمز قالباً له .

ومستوى الحالات المعنوية التى يرمز اليها بهذه الصورة الحسية .

والأساس فى تكوين الرمز الصلة القوية والمتينة التى تربط بين الصور الحسية والحالات المعنوية المرموز اليها . بحيث يكون الرمز مثيراً وباعثاً للحالات المعنوية ، ليس بمعنى أن تكون هذه العلاقة معتمدة على وجه الشبه بين الرمز والمرموز ضرورة ، إذ ينبغى ألا ننسى أن المرموز حالة تجريدية لا شيئا حسياً بل إن هذه الصلة والعلاقة إنما هى علاقة ذاتية بين الذات والأشياء لا بين الأشياء وبعضها الآخر . تعتمد على الحدس والشعور بما يجعل للرمز قيمة إيحائية لا يتحدد فيها المرموز بكل تخومه ، وهذا ما يميزه عن الإشارة المقيدة بالتسمية والتصريح والمحددة المدلول مما اعتمده البلاغيون واحد من معطيات الكلمة وجحد مفاهيمها .

١ ـ تجريدية الكناية البلاغية ، والرمز فى اللغة الأدبية شاعرى أسطورى محمل بالخبرات والعواطف .

٢ ـ الوجود المادى المتعين يحكم عليه بمعيار الصدق والكذب ، وهذا المعيار لا يصدق على الوجود الأدبى الذى يستخدم من اللغة ما يخرج عن حدودها الوضعية مما قد يستلزم الشك فيها كإستخدام الكناية والمجاز .

٣ ـ فى الكناية البلاغية انتقال من اللازم الذى هو الحقيقة الموضوعية غير المرادة فى العبارة الى الملزوم الذى هو المراد ، وفى هذا الإنتقال يكون المجاز ، ولكنه المجاز المنطقى الذى يحكم بأن لازم المعنى الأول فى العبارة الأولى له ملزوم فى المعنى الثانى للعبارة الثانية .

٤ ـ فكرة الأغراض فى موضوع الكناية مما قتل الجانب الجمالى فى الأدب

حيث جمد حيويته وحصر الوفرة الأدبية فى نطاق ضيق من الأغراض المنطقية .

٥ ـ الفن من خصائصه الذاتية والحرية والإنطلاق ، وحبس الفن فى إطار منطقى يقتله ويشل حركته .

٦ ـ فرق بين الشعر والشاعر ، فالشعر يحمل فى مضمونه صورة قد تباين ما نعرفه عن تجارب الشاعر أو تصريحاته الشخصية عن هذه التجارب ؛ لأن الشعر فى بطن الشاعر ، ومن هنا كان خطأ البلاغيين فى تسويتهم بين المتكلم والشاعر قبالة الشعر والكلام وجعلهم كل طرف دليلاً على الآخر .

٧ ـ احتاج البلاغيون الى المنطق فى موضوع الكناية حينما افتقدت اللغة عندهم فاعليتها .

٨ ـ الشعر فى جوهره تخيل ومحاكاة ، ولا يقبل المعيار البلاغى فى الحكم عليه بالصدق والكذب .

٩ ـ حقيقة الأسلوب الكنائى (المادة اللغوية « كناية » تعنى التغطية والإستتار) النفاذ إلى جوهر اللغة بعد أن تتكشف أغطيتها من تجارب وعواطف وخبرات .

١٠ـ الشعر وقوامه من الكلمة إنما هو رؤيا ، والرؤيا بطبيعتها فقرة خارج المفهومات السائدة فالشاعر لا يؤمن بنظرية الوضع وقيودها الوضعية بل يؤمن بالتغيير والتجديد فى نظام الأشياء وفى نظام النظر اليها فلا تكون الكلمات عنده إشارة إلى الأشياء ، بل هى تحمل فى طياتها الفكر الانسانى وما تحمله .

رابع عشر : المجـــاز

هو استخدام الصور لتمثل الأفكار المجردة وارتباطاتها على شريطة أن (تمثل) يعنى (تقوم مقام أو بدلا من) مثل هذا الإستعمال هو معاكس للنسق المعتاد والذى فيه مصاحبة وتمثيل للعلاقات المعنوية الفعالة على أسس من الألفاظ والثبات حتى بدون عون من الصور .

فلنتحدث عن الحب ، عن أسبابه ، عن مظاهره يكون الحديث فى صيغ من الحوار المعتاد الذى يؤكد علاقات الأفكار .

والحديث عن المحبوبة حظها ، مآثرها كما صنع شعراء العصور الوسطى يكون الحديث فى عبارات من المجاز التى تؤكد العلاقات الشعرية المجسمة للأفكار .

وسائل المجاز الصحيحة هى :

١ــ التشـــخيص :

مثل إحلال (المحبوبة) محل (الحب) أو السيدة العمياء مطوية اليدين على ميزان مجد العدل .

٢ــ التمثيـــل :

مثل وضع العدالة فى حالة تخلى القاضى عن العدل أو قاضى معروف فى التاريخ مثل الملك سليمان .

وكلتا الوسيلتين غالبا ما يستخدمان مترابطتين وهما أكثر ما يرغب فيه فإنه لا تجسيم يمكنه أن يقوم بدوره كما ينبغى بدون بعض سجايا شخصية معينة أو تسجيل ما يضفى عليها ذاتيتها .

والمجاز يتطلب من المرء أن تكون له ميزة على أن يستضيف العقل للتأمل فى جواهر ما وراء الطبيعة مثل الحل والعدل فى موضوعية مفارقة لأى إرتباطات قد تحملها تجربة الفرد الإنسانى .

وثمة تكمن قيمة المجاز التربوية لأولئك الذين لم يدربوا على الفكر المدرب المجرد تماما مثلما يكمن خطر المجاز فى تتبع مثل هذا التفكير . وذلك لأن المجاز يشير فحسب بإيجاز إلى أفكار مجردة بدون أن يقدم أدوات تفكيكها .

أن مهمة المجاز هى عزل الأفكار الكلية ولذلك فليست مهمته الصحيحة هو أن تجعل ــ كصنيع الفن ــ المركبات فى تجربة الفرد التى يمكن فحسب دون ما اكتمال أن تقرب بواسطة تجميع الإستشهادات الكلية .

فمجالها محدود إلى أبعد مدى بقدرتها على أن تعمل كأداة مرئية فحسب من أجل الأسماء غير المتصلة وليس للأفعال أو الأسناد فى الأخبار التى تستخدمها كإشارات للعلاقات بين الأسماء .

أن العلاقات المتعددة والمتعاقبة بين العبارات المجازية يمكن من ثم لا تكون المحصلة مجازية .

إن الأعمال والإيماءات فى الصور المجازية (مثل المعركة بين الرذائل والفضائل) كلها رمزية وكذلك كل تلك العلاقات الفراغية التى تشير إلى نسبية أمكنتها فى حكومة الأفكار (مثل علاقة فوق وتحت للإشارة إلى المرتبة ، المركز إلى المحيط للإشارة إلى الأهمية) وينبغى أخيرا التنبيه إلى أن صحة أدعاء أن التشخيص يمثل الأفكار المجردة ما يزال يثير التساؤل فإذا أدعينا (أن يمثل) يعنى يقوم مقام أو بدلا من) فانه من الواضح أنه لا صفة يمكن أن تجعل شخص المرأة يقوم مقام أو هو بديل لمبادىء ميتافيزيقية .

وتاريخياً فان المجاز ابتكار لقدامى اليونانيين خاصة (التمثيل) مقصورة على المدنية الأوربية . وقد نهض المجاز عندما بدأ الأسلوب العقلى اليونانى يفسر الأشكال الميتافيزيقية القديمة مثلما فى تجسم الحقائق الفلسفية واكتسب المجاز أرضا عندما أبطل التوحيد المسيحى آلهة القدماء ولكنهم فقط عادوا فادخلوا من جديد جانبا منها عن زى التشخيصات المجازية . وأن ـــ تأسيسها الوطيد مدين لما يسمى (بالواقعية) فى فلسفة العصور الوسطى التى رفعت عاليا الحقيقة والتمييز وفصلت وجود الأفكار الكلية .

وتحت تأثير مثل تلك الفلسفة فإن عقل العصر الوسيط لم يكن فحسب قادراً على خلق سرة الكيان المجازى ولكن استذرعت إستخدام المجاز بثبات فى معدن الفكر الأوربى لدرجة أن التغييرات المتعاقبة فى الفلسفة لم تستطع أن تزحزحه .

المجـــاز

يعرض القزوينى فى كتابه الإيضاح لموضوع المجاز فى موضعين الأول فى [علم البيان » فيرى أن المجاز يكون فى اللفظ الواحد ، وهو المجاز اللغوى وينقل معنى لفظة إلى أخرى كلفظة [أسد] تكون بمعنى الشجاعة . وهنا يعرض لمناقشة اللفظ المشترك واللفظ المتضاد . وهل هما حقيقة أو فيهما مجاز ؟

وفى علم المعانى يعرض للمجاز العقلى المرادف للمجاز المرسل وهو مجاز الإسناد ، ويرى فى قول الجاهل الذى ينحى أن الطبيب هو الشافى . فى عبارة مثل [شفى الطبيب المريض] حقيقة بينما هذه العبارة عينها فى قول العالم مجازاً لأن الذى يشفى هو الله .

اللغويون المعاصرون والمجاز

فى محاضرة عن (الرمزية فى الأدب) نفى الدكتور لطفى عبد البديع أن يكون هناك أسبقية للحقيقة على المجاز وقال بأنهما وجدا معاً متزامنين كأسلوب تعبير ، واستشهد بقول ابن تيمية فى الإيمان بأن مصطلح المجاز حدث فى نحو القرن الثالث الهجرى على المعتزلة وأن العرب لم تعرفه قبل ذلك .

واستشهد الدكتور لطفى أيضا بكتاب المجاز لأبى عبيدة وقال إن المجاز عنده هو طريقة العرب فى التعبير . وقال إن العامة تنطق المجاز مثلما تنطق الخاصة به بأكثر مما ينطقون ، وانتهى إلى القول بأننا ينبغى أن نطلق على المجاز لفظة (استعارة) ليس بالمعنى البلاغى القديم ولا بمفهوم نقل المعنى ولكن بالمفهوم اللغوى الذى يعنى استعارة المعنى المراد للفظة المعبر بها .

وأقول أنا « مصطفى » أنه لهذا يكثر المرادفة فى استعمال عبارات : « تشبيه تمثيلى ، تمثيل ، استعارة ، مجاز » عند البلاغيين القدماء حتى عصر عبد القاهر الجرجانى الذى حدد مفهوم المجاز اللغوى والمجاز العقلى .

ويرفض الدكتور لطفى هذه العلاقات المنطقية التى يقيمها البلاغيون فى مصطلحات : « التشبيه ، الاستعارة ، الكناية ، والمجاز العقلى ، والمجاز المرسل » ، ويرى أن اللغة لها كيانها الذاتى الذى تخالف به عالم المنطق أو المجال الذهنى المجرد . وعندما حاوره د. عبد الله الغذامى فى أن اللغة قد تستهلك فيهيىء الله لها الفنان الذى يجدد شبابها ، وأن هذا الاستهلاك يكون بتفشى أساليب معينة وابتذالها ، وأن هذا التجديد يجرى وفقاً لقانون الإندماج .

واعترض د. لطفى بأنه ليس هناك شىء اسمه تفشى الأساليب أو نسبة الأساليب الحقيقية إلى المجاز ، وإنما الفنان يهب الألفاظ حياة جديدة لم تكن فيها بما يسميه (شاعرية اللغة) أو (اللغة الشاعرة) .

ومع اعتراف د. لطفى عبد البديع بقانون الإندماج لكنه لم يوضحه ولم يبين كيف يتم تعرف الفنان وفقاً له . ومع اعترافه كذلك بأن هناك أساليب حقيقية وألفاظ حقيقية ، وترك هذه الإشكالية معلقة .

وأنا « مصطفى » أقول : قد يكمن الحل فيما رآه البلاغيون والأصوليون من دورة المجاز ، مثلاً لفظة (طغى) تعنى علو الموج هى حقيقة ثم صارت (طغى) بمعنى الظلم والجبروت هى الحقيقة ، وصارت (طغى الماء) فى القرآن هى إعجاز .

ويرى د. لطفى أن البلاغة فى العربية وعند أرسطو تقيم علاقات منطقية فى الصور البلاغية ، وأنه إذا كانت البلاغة عند اليونان ارتبطت بالفلسفة ، وكذلك عند العرب فى مرحلة من مراحل حياتها ، فإنه يرفض ربط البلاغة بالفلسفة أو بالجماليات التى هى فلسفة ويرى أنها ترتبط بعالم اللغة .

يلح علماء التربية وهم بسبيل إنماء الشخصية الإنسانية على أبعاد أربعة : المادى ـــ والحركى ـــ والعقلى ـــ والوجدانى .

وبديهى أن هذه الأبعاد وظيفية يخدم كل منها الآخر ، ونموه فى توازن يعمل لصالح نمو البعد الآخر ، ومن هنا فاسمحوا لى أن أركز حديثى على البعد الوجدانى .

أن البعد الوجدانى مع مراحل الطلولة تخدم نموه وظيفيا فنون الرسم والموسيقى والغناء والفنون القولية التى توائم كل مرحلة زمنية من حياة الإنسان .

ومن هنا فتربية الفرد تربية جمالية وجدانية تبدأ منذ الطفولة وتعمل بعدئذ على معاونة مدرسى البلاغة أو النقد ، أو مدرسى النص الأدبى بعامة .

وإلا فكيف يحس بموسيقى الكلمة من سدّت آذانه عن تذوق الموسيقى ؟ ومن أين له الإحساس بجمال الصورة أو طرافة الخيار من لا يقرأ يفهم صورة ملونة أو قطعة منحوتة ؟

ومن أين يجيد التعبير ويحكم التأثير من لا يتفاعل مع تمثيلية أو مشهد مسرحى يثير البكاء أو المرح ؟

بالتربية الجمالية إذن تسهل مهمة أستاذ الأدب وتلين لمدرس البلاغة مهمة تطويع النصوص للحكم الذوقى ، وثمة قضايا بلاغية لابد من التوقف عندها فى مجال الدرس البلاغى الجامعى نراها متتالية على النحو التالى :

قضايـــا بلاغيـــة

(١) التأريخ للبلاغة :

الذى ألفناه فى بحوث المعاصرين لا يمتد إلى المنابت الأولى للمصطلح البلاغى . ولعل أول من تنبه الى اختلاط مباحث النحو بمباحث علم المعانى

الباحث الأزهرى الشيخ أحمد المراغى . وسنجد بذور البحث البلاغى عند الشافعي وسيبويه فى القرن الثانى الهجرى . وعند اللغويين كأبى عبيدة والفراء ، ثم عند الجاحظ .

وبهذا فإن علم المعانى كانت مباحثه أسبق وإن كان التدوين فى علم البديع أظهر لأن أول تأليف صريح فيه كان لابن المعتز .

(٢) تأثر البلاغة العربية بالأجنبية :

عند الجاحظ اشارات الى البلاغة عند الأمم الأخرى : قدامة يتأثر بالبلاغة اليونانية ــ ابن قتيبة يحارب الإتجاه الى الفلسفة اليونانية والتأثر بها ــ أحمد العسكرى يفارق بين بلاغتى العرب والعجم .

وفى العصر الحديث تعرض للقضية طه حسين فى مقدمة كتابه (نقد النثر ، المنسوب لقدامة بن جعفر والشيخ أمين الخولى فى صحيفة الجامعة المصرية .

واختلط فيها دكتور ابراهيم سلامة فى كتابه (بلاغة أرسطو بين العرب واليونان) ، ومحمد مندور فى (النقد المنهجى) ، وعرض لها بدوى طبانة ، أما شكري عياد فبحث الموضوع بحثا أكاديميا فى (كتاب الشعر فى البلاغة العربية) .

(٣) بيئات الدرس البلاغى العربى :

انفردت البيئة العراقية بالدرس البلاغى طيلة الأربعة قرون الأولى من الهجرة ، وبعدئذ بدأت البيئات العربية أو الإسلامية الأخرى تشاركها هذا الرأى فى فارس وفى الشام وفى المغرب وفى مصر وفى بيئة اليمن .

(٤) الذوق البلاغى البيئى :

آثار هذه القضية فى حديث الشيخ أمين الخولى وسبقه فى الإشارة اليها بهاء الدين السبكي وقمت بتطبيقها فى بحث أكاديمى عن ملامح الشخصية المصرية فى الدراسات البيانية فى القرن السابع الهجرى .

والأمر بعد يحتاج الى جمع المقاييس البلاغية التى نهدى اليها الباحثون جميعا ومعرفة المشترك العام والخاص الذى يميز بيئة عن بيئة .

(٥) قضية التجديد البلاغي :

بدأت بالربط بين الأدب والفنون الجميلة عند أحمد الشايب ومحمد حسين هيكل وتوفيق الحكيم ، ثم كان هنالك ثائرون كعبد العزيز البشرى وأمين الخولى وسلامة موسى .

وتصدى مدافعوا كأحمد الزيات ، وهناك باحثون يضيفون أفكارا جديدة كأمين الخولى والشايب وجبر ضومط وأحمد بدوى .. الخ ، وفريق آخر مثل محمد مندور دعا الى الفصل الواضح بين النقد والبلاغة وإن كان الأولى الاقتصار على النقد بينما سهير القلماوى تحدد ما للبلاغة من مباحث وما للنقد من موضوعات فتجعل الأسس النظرية لكل الفنون من اختصاص البلاغي بينما النقد يدور حول ثلاثة محاور هى النص والمؤلف والمتلقى .

(٦) صور التجديد البلاغية عند الأقدميين والمحدثين :

فمن الأقدميين من حاول كأبى عبيدة ربط القرآن بالتعبير الأدبى العربى لبيان أن كليهما يصدران عن منهج اسلوبى واحد .. وتصل هذه الفكرة الى قمتها مثلا عند ابن فارس صاحب (فقه اللغة وسنن العربية) يرصد فيه خصائص الأسلوب العربى . ومنهم من مضى يتبين طبيعة المصطلحات البديعية فى التعبير الأدبى منذ الجاهلية فالقرآن والرسول والصحابة والشعراء والأدباء .

كما نجد ذلك عند ابن المعتز ، أما المحدثون فمنهم رافض للبلاغة العربية القديمة يريد بلاغة عصرية مثل سلامة موسى ومنهم مخطط لمنهج فنى عملى وهو الشيخ أمين الخولى فى كتابه (فن القول) .

(٧) فرق ما بين النقد والبلاغة :

البلاغة والنقد فى البداية كانا ممتزجين ثم انفصلا حوالى منتصف القرن الثالث

ليستأثر النقد بالشعر والبلاغة بالقرآن وإن كان النقد فى أحيان كثيرة استحالت ملامحه وطغت عليه البلاغة وممن أشار الى هذه القضية أحمد أمين فى كتابه (فى النقد الأدبى) وتابعه من بعده محمد مندور فى النقد المنهجى وسهير القلماوى (فى النقد الأدبى)

(٨) أعلام البلاغة العربية :

وهم شتات فى كتب التراث تراهم بين طبقات المفسرين والنحويين واللغويين والشعراء والكتاب .. الخ .

وهذا لأن البلاغة كانت فنا من فنون تجتمع لدى البلاغى أو الناقد ولا تستأثر وحدها باهتمامه .

وأشار إلى هذه الحقيقة أمين الخولى فى مباحثه البلاغية (مناهج تجديد) و (فن القول) . ومن هنا جهلنا بأعلام البلاغة وببحوثهم البلاغية .

وعدد أمين الخولى بعضا أحصى أحمد المراغى عديدا آخر وقمت أنا بجانب من هذا فى كتابى (النقد والبلاغة بين التاريخ والفن) .

(٩) مناهج الدرس البلاغى :

هنالك إشارات فى تراثنا الى هذه المناهج ، ولقد حددها الشيخ أمين الخولى ، وقمت بالبناء عليها فى كتابى (ملامح الشخصية المصرية) .

(١٠) قضية ثلاثية متساوية الأضلاع :

أضلاعهـــا :

(أ) الكتاب المدرسى البلاغى :

الذى يدور فى فلك مفتاح السكاكى ولا نستثنى من ذلك (البلاغة الواضحة) لعلى الجارم وإن تميزت الكتاب بنصوصه ذات الذوق الرفيع ولم يلحق بنظير له فى هذه الناحية .

(ب) المدرس الذى حبس نفسه فى الكتاب المدرسى وجعل القضية هى حفظ المصطلح البلاغى والتدريب عليه دون تذوق للجمال البلاغى عند كلا المدرس والتلميذ .

(جـ) المتلقى وهو التلميذ الذى ملّ الكتاب البلاغى لان نصوصه سقيمة لا ترتبط بعصره ، أو لأن المنهج فيها منهج عقلى مسرف فى جفافه أو خيالى غامض فى التعرف الى خصائص الجمال .

(١١) تحجر النصوص فى كتب البلاغة :

فهى تتوقف كلها عند العصر العباسى ونادرا ما تستشهد بالأدبين الجاهلى أو الأموى وذلك لأنها كلها تدور فى فلك نصّى واحد فمتأخرها يلوك ما سبق لمستقدمها أن استشهد به ، وتتوقف بعد ذلك كتب البلاغة الحديثة عن الاتصال بالنص الأدبى المعاصر بل أنها تغفل الفنون الأدبية من مثل القصة والمسرحية والرسالة والمقالة والشعر التمثيلى والملحمة .

(١٢) وهى قضية خطيرة وأعنى بها **الهدف البلاغى :**

وقد تنبه له الأقدمون فى إدراك ما هو الجيد أو الردىء من الكلام والاقتدار على صنع الجيد من الكلام .

ومع وضوح هذا الهدف الذى يتلون بلون الدرس شعرا أو نثرا أو قرآنا وحديثا ـــ فانه كان يرتبط هذا الهدف الواضح بالنص الأدبى ارتباطا وثيقا ، أما الآن فالهدف غائب عنا من جانبى الفهم والذوق جميعا .

فالنصوص من عصور مختلفة ـــ مختلطة ولا صلة لنا بالنص الأدبى الحديث اللهم الا أن تكون نصوصا من شعر أو نثر لأصدقاء من يملكون التوجيه فى اللغة العربية بوزارة التربية والتعليم وهذه النصوص العصرية فيها من المجاملة ومن سقم الذوق وبُعدها عن تمثيل روح العصر ـــ فيها من كل ذلك ما يؤكد غياب الهدف البلاغى .

التوصيـــات :

(١) إذن فالتربية الجمالية التى تعاون عليها فنون أخرى غير فن القول من موسيقى ورسم ونحت ــ كلها معين على الأحساس بجمال الفن القولى ، مع الإنسان طفلا الى مرحلة الدرس الجامعى .

(٢) وإذا كان الجدول الدراسى يقسم اللغة العربية الى فروع فهذا التقسيم شكلى ، لأن اللغة العربية وحدة متكاملة ، وما درس المطالعة مثلا إلا القراءة الجيدة للنص قراءة تنبىء عن فهم العلاقات النحوية ، ولفهم للمعانى والإحساس بجمالها ، وتجىء القراءة فى نهاية المطاف تحصيلا لهذا كله ، والمدرس مطالب بتصحيح الخطأ النحوى إن وقع ، والسؤال عن علة جمال الصورة أو قبحها فى النص المقروء وإيجاز ما قرأ التلميذ من نصوص ، والسؤال المنبىء عن فهم المعانى ..

وكل هذا جمع لفروع اللغة العربية فى وادٍ واحد ، يقوم المدرس بهذا وما هو أكثر منه فى باقى فروع اللغة العربية تأكيدا لحقيقة أن الفصل بين فروع اللغة العربية فى الجدول الدراسى بغرض سهولة التحصيل والتعميق فى الدرس .

والحقيقة أن هذه الفروع كلها جوانب متعددة للغة العربية .

(٣) ومن نافلة القول تكرار الإلحاح على ضرورة تشجيع عادة القراءة لدى التلميذ فى زمن ألهته عنها وسائل الإعلام المسموعة والمرئية وكذلك مطالبة وزارة التربية والتعليم بإسناد أمانة تدريس اللغة العربية وبخاصة الأدب إلى ذوى المواهب الأدبية ليجعلوا من حب الأدب والإحساس رسالة حياتهم ، فتنبت أجيال تزهر بها حياة الأدب فى العصور التالية .

(٤) والكتاب المدرسى ينبغى أن يكون تأليفا ينهض به فريق عمل أعضاؤه من رجال التربية والتعليم والجامعات ، وينفسح أمامهم زمن التأليف ، وأن يخططوا لموضوعات الكتاب مع استبعاد كل النوازع الشخصية وإيثار

المصلحة العليا فى اختيار ما يوائم عصرنا من نصوص تتصل بالحياة الأدبية الحديثة وتعبر عن الذوق المهذّب للحاضر .

(٥) أما فى الجامعة فينبغى أن نركز على جعل البلاغة مجالاً لدراسة الذوق فى بيئات الأدب وأزمانه وعند رجاله ، أمثلة تضع أيدينا على سمات ذوقية يمكن التأريخ لها والبناء بعدئذ عليها .

(٦) جعل جمال النصوص وإدراك القيم البلاغية غير مقصور عليها الدراسة والامتحان بل توظف البلاغة فى المجالات العملية فى مراحل الدراسة منذ المدرسة الابتدائية إلى المرحلة الجامعية وما بعدها فى نشاط صحفى أو إذاعي أو مسرحي أو غنائى أو حوارى أو خطابى . وفى كل مناسبة للأدب فيها دور أو للفن مجال ، ولست مثاليا إن قلت إن رسالة البلاغة رسالة جمالية نظرا وتطبيقا وليست قضية لمصطلحات جافة وتدريبات أشبه بالتدريبات الحسابية عليها ، وإنما هى دفقة حب للجمال يعرف المدرس الأريب كيف يوصلها إلى إحساس الناشيء المتفتح للجمال .

والله الموفق .. وهو نعم المعين .

من نماذج دراسة الصورة عند المحدثين العرب
التشبيه الدائرى فى الشعر الجاهلى
للدكتور عبد القادر الرباعي (١)

حصل على الدكتوراه فى الشعر والنقد من جامعة القاهرة ١٩٧٦ م
أستاذ مشارك فى دائرة اللغة العربية وآدابها بجامعة اليرموك ـــ الأردن

الملخــص :

التشبيه الدائرى مصطلح أطلقه هذا البحث على نمط شعرى خاص وجد فى الشعر العربى منذ العصر الجاهلى . وارتبطت بهذا التشبيه ، فى ذلك العصر أيضا ، موضوعات خاصة تكررت عند الشعراء على نهج عام كانوا يحافظون عليه ويحاولون من خلاله إيجاد تشكيلات داخلية تحقق لكل منهم ذاته المتفردة . لذلك كان لابد من دراسة هذا التشبيه تاريخاً وواقعا .

أما فى التاريخ فتتبع البحث مواقعه فى معظم الدراسات البلاغية والنقدية والشعرية قديما وحديثا ، وذلك للتعرف على مدى اهتمام هذه الدراسات به ، وكيفية تعاملها معه ، والأسباب وراء ذلك كله ، لقد لمس البحث فى هذا المجال عزل كثير من هذه الدراسات له عن باب التشبيه ووضعه فى باب بلاغى آخر ، ومن هنا كان لابد من مناقشة الأمر على مستوى التصوير الشعرى ، فهو الذى مكن هذا البحث من إعادة ذلك النمط الشعرى المعزول الى حظيرته لينضم الى اخوانه من التشابية الأخرى .

وأما فى الواقع فقد درس البحث موضوعات هذا التشبيه وأبرز ما اتفق الشعراء وما اختلفوا عليه فيها ، ثم ربط صور تلك الموضوعات بالعقلية الجاهلية الوثنية مستفيدا من النظرة الأسطورية التى كانت تحكم تفسير أولئك القوم للأشياء . ولهذا أمكن استنباط دلالات كبرى محتملة لتلك الصور .

ومادام التشبيه الدائرى قد شكل بذاته وحدة خاصة ذات بُعد أو أبعاد ، فإن

البحث اهتم بإيجاد العلاقة أو العلاقات المحتملة بين هذه الوحدة والوحدة الكلية للقصيدة الجاهلية التى يشكل هو جزءا منها .

التشبيه الدائرى هو المشابهة التى يحدثها الشاعر بين شيئين أو أشياء فى تركيب فاتحته نفى بحرف (ما) خاصة ، وخاتمته اثبات بحرف (الباء) واسم التفضيل الذى على وزن (أفعل) . وغالبا ما يكون بين الفاتحة والخاتمة وصف للاسم المنفى ــ وهو المشبه به عادة ــ قد يطول وقد يقصر حسب حاجة الشاعر النفسية إلى ذلك ، ومثال قول الأعشى فى قيس بن معديكرب :

وما رائح روحته الجنوب	يرّوى الزروع ويعلو الديارا
بكب السفين لأذقانه	ويصرع بالعبر أثلا وزارا
إذا رهب الموج نوتيه	يحط القلاع ويرخى الزيارا
بأجود منه بأدم العشا	ر لط العلوق بهن إحمرار [1]

(الأعشى ، ١٩٧٤ : ٨٩)

بدأ الشاعر أبياته بحرف النفى (ما) ، الذى أدخله على اسم هو حالة من حالات البحر ، ثم مضى يصف أحوال هذا البحر (المشبه به) ، فهو يروى الزروع ، ويعلو الديار ، ويكب السفين ، ويدمر الأشجار حتى إن الملاح ليخاف منه ويفزع . بعد هذه الأوصاف التى استغرقت ثلاث أبيات ختم التركيب بالخاتمة المعهودة : (بأجودِ منه ...) . إن الأبيات الثلاثة التى فصلت بين الفاتحة والخاتمة أعطت الشاعر مجالا لجلب أوصاف كثيرة للبحر فى مثال الأعشى . وهناك أمثلة أخرى بلغ عدد الأبيات المخصصة للوصف فيها أكثر من خمسة عشر بيتا كما سنرى ، لكن هناك أمثلة أخرى جاء فيها تركيب هذا التشبيه به أو خاتمته وأوصاف أسمه المنفى ببيت واحد فقط كما فى قول طفيل العنوى :

فما أم أدراص بأرض مضلّة	بأغدر من قيس إذا الليل أظلما [2]

(الغنوى ، ١٩٦٨ : ١١١)

ولهذا لم يكن حظ الوصف فى البيت سوى تحديد مكان أم ادراص ، فهى فى أرض مضلة ، وهو وصف له دلالته فى موقف الهجاء الذى جاء عليه البيت .

وعلى أية حال فإن التركيب ، المبدوء (بما) والمنتهى (بأفعل) ، أخذت فى المثالين السابقين ما يمكن أن يعد تناسبا ، أو بمماثلة ، أو مساواة بين عنصرين هما الممدوح والبحر فى المثال الأول ، والهجوم وأم أدراص فى المثال الثانى . إن المقارنة بين هذين العنصرين على قاعدة تقسيمهما ـــ العطاء فى الأول ، والغدر فى الثانى ـــ هى أساس المشابهة ، ذلك أن المقارنة شرط لازم لإثبات التصوير الذى تؤلفه عادة عناصر ثنائية أو متعددة (Spurgeon, 1971: 9) .

والمقارنة هى التى تميز بيت طفيل السابق ، مثلا : من بيت عبيد بن الأبرص التالى :

ما الطرف مني الى ما لست أملكه   مما بدا لى بباغى اللحظ لمّاح

(ابن الأبرص ، د.ت. ٤٩)

فعبيد ـــ مع أنه بدأ تركيبه بحرف النفى (ما) ـــ لم يحدث مقارنة بين الطرف وشيء آخر ، لذلك خلا بيته من التصوير ، وظل التركيب مباشرا أحادى العنصر .

* * *

لم يعد النقاد العرب القدامى هذا التركيب من التشبيه ، على الرغم من التفات بعضهم إليه ووضع أمثلة منه فى دراستهم للتشبيه(٢) . لقد لاحظت فى أثناء بحثى عن بداياته عندهم ، أنهم بدأوا ، منذ القرن السادس الهجرى يناقشونه على أساس أنه لون بلاغى بارز ويحتاج إلى اسم يميزه ، لكنهم اختلفوا فى تسميته . فأسامة ابن منقذ (ـــ ٥٨٤) وضعه تحت « النفى » لكونه يبتدىء بحرف نفى (ابن منقذ ، ١٩٦٥ ، ١٢٣) . أما ابن أبى الإصبع (ـــ ٦٥٤) ، فجعله نوعا من ثلاثة أنواع لما سمى عندهم بالتفريع « وهو أن يصدر الشاعر أو المتكلم

كلام باسم منفى بـ (ما) خاصة ، ثم يصف الأسم المنفى بمعظم أوصافه اللائقة به إما فى الحسن أو القبح . ثم يجعله اصلا يفرع منه معنى فى جملة من جار ومجرور متعلقة به تعلق مدح ، أو هجاء ، أو فخر ، أو نسيب ، أو غير ذلك بفهم من ذلك مساواة المذكور بالأسم المنفى الموصوف « ابن ابى الأصبع ، ١٩٦٣ : ٣٧٢) ، وذكر هذه التسمية له أيضا يحيى العلوى (ـــ ٧٢٩) فى كتابه الطراز (١٩١٤ ، ج ٣ : ١٣) ، وشهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويرى (ـــ ٧٣٣) فى كتابه نهاية الأرب فى فنون الأدب (د.ت /جـ ٧: ١٦٠) . وقد تبنى هذه الصفة له كل أصحاب البديعيات[٤] وعلى رأسهم صفى الدين الحلى (ـــ ٧٥٠) ، (موسى ، ١٩٦٥ : ٤٣٣ ، وأبو زيد ، ١٩٨٣ : ٣٢٨) .

أما جلال الدين القزوينى (ـــ ٧٣٩) فيخالف هؤلاء جميعا ويجعل للتفريع مجالاً آخر وأمثلة أخرى ، قال : « ومنه ـــ أى التفريع ـــ وهو أن يثبت لمتعلق أمر حكم بعد إثباته لمتعلق آخر كقوله : الكميت :

أحلامكم لسقام الجهل شافية ... كما دماؤكم تشفى من الكلب

(القزوينى ، ١٩٣٢ : ٣٧٩)

والقزوينى هنا يعيد للتفريع الصفة التى كان ابن رشيق (ـــ ٤٥٦) قد اعطاها له منذ القرن الخامس (١٩٦٣ ، جـ ٢ : ٤٢) .

وحين نصل إلى القرن العاشر نجد العباسى (ـــ ٩٦٣) موافقا للقزوينى إذ لا يثبت للتفريع إلا وصف القزوينى له . ولكن ما إن نصل إلى بداية القرن الثانى عشر حتى نجد ابن معصوم (ـــ ١١٢٠) ، فى كتابه : أنواع الربيع فى أنواع البديع ، ينص صراحة على أن التفريع الذى على غير مفهوم القزوينى هو الأشهر لأن أصحاب البديعيات لم ينظموا إلا عليه .

(ابن معصوم ، ١٩٦٩ ، جـ ٦ : ١١١)

وهكذا فقد كان النقاش الدائر حول هذا التركيب عند القدامى لا يقر به من التشبيه ، وإنما يجعله ــ بدلا من ذلك ــ نوعا من أنواع البديع ، بغض النظر عن عدم اتفاقهم على هذا النوع .

وأما الدارسون فى العصر الحديث فلم يكن حظهم من الاتفاق عليه بأكبر من حظ أسلافهم ، لذلك نجدهم يسمونه أسماء مختلفة .

أما عمر الدسوقى فقد وقف عنده فى دراسته للنابغة ولم يسمه ، لكن عباراته توحى بأنه يرى فيه استطراد (الدسوقى ، ١٩٦٠ : ٢٠٥) . وقد كان إيليا حاوى أوضح حينما نص على تسميته بالتشبيه الاستطرادى فى كتابه : نماذج فى النقد الأدبى ، وهو يعالج نموذجا منه عند متمم بن نويره فى رثاء أخيه مالك (جاوى ، ١٩٦٩ : ٣٠٤) . وأما نجيب البهبيتى فقد سماه التشبيه الطويل ثم عدل عن ذلك قائلا « وأولى بنا أن نسميه التشبيه القصصى » . (١٩٦١ : ٩٥) ، لكن هذا التشبيه عنده يشمل أمثلة من التشبيه الدائرى وغيره . أما شوقى ضيف فاطلق عليه مصطلحا قديما أطلقه القدامى على غيره ، وهو « التضمين » . قال فى كتابه العصر الجاهلى عن الأعشى : « وهذا التضمين فى شهرة أكثر من أن نمثل له . فليرجع إليه من أراد ، والمهم أنه يدل على انفكاك التعبير عنده ، فهو لا يتمه فى البيت ، بل يتمه ببيت ثانٍ أو أبيات(٥) . ولعل ذلك هو سبب كثرة صيغة التفضيل التى اشتهر بها فى شعره ، وذلك أنه حين يبتغى تفضيل شىء على شىء يجعل المفضل عليه مبتدأ منفيا بها . ثم يسترسل فى وصفه حتى إذا استوفى ما أراد من هذا الوصف جاء بخبر المبتدأ ، على شاكلة قوله فى المعلقة : ما روضة من رياض الحزن ... الخ » (١٩٧٧ : ٣٦٥) .

وقد اكتفى على الجندى بإيراد مثال له من شعر كثير عزة على التشابيه القبيحة ، وهو ينقل هذا المثال بنصه وبالتعليق عليه من كتاب « الكامل » للمبرد ، دون أن يضيف على ذلك شيئا (١٩٥٢ ، جـ ٣ : ١٣٨ وما بعدها ، والمبرد ١٩٥٦ ، جـ ٣ : ١٦٥) .

وتعرض محمد محمد حسين له فى دراسته للأعشى فأطلق عليه مصطلح « الاستدارة » ويقصد بالإستدارة : « توالى مجموعة متلاحمة من الأبيات تجرى على نظام متسق . يقوم فيه كل بيت بنفسه فى معناه ولكن المعنى العام لا يتم إلا بالبيت الأخير » . (الأعشى ، ١٩٧٤ : ٤٥) . لكن تعريفه هذا ينطبق على التشبيه الدائرى وعلى غيره .

ويبدو أن شكرى فيصل أفاد من فكرة « الاستدارة » هذه[٦] فطورها ، وذلك بأن أضاف إليها صفة تبرز أمثلتها على أنها تشبيهات لا غير فقال : « الاستدارة التشبيهية » . وإذا ما قرأنا كلامه عن هذه الاستدارة فى شعر عمر بن أبى ربيعة فإننا نظن أنه حصر أمثلتها بما أسميناه هنا التشبيه الدائرى . قال عن عمر : إنه « ركب مركب المتقدمين فيما نسميه الاستدارة التشبيهية ، ولكنه حتى فى مثل هذه المواقف كان وفيا لطبيعته النفسية التى لا تميل الى هذا التعمق ، ولطبيعته الفنية التى تؤثر هذا التناول القريب . ولعل من أبرز الأمثلة على ذلك أن نذكر أن الاستدارة التشبيهية كانت لا تنقص فى الغالب عند الجاهليين عن ثلاثة أبيات[٧] . ولكن عمر حين استخدمها يتحدث عن طيب صاحبته جاءت عنده على هذا الشكل الموجز :

أسُكَيْنَ ما ماء الفرات وطيبه منى على ظمأ وفقد شراب
بألذ منك ، وإن نأيت ، وقلما ترعى النساء أمانة الغياب »

(فيصل ، ١٩٦٤ : ٣٥٦)

لكن عندما نقرأ كلامه عنها فى مكان آخر ، نظن ظنا آخر . قال فى الفرق بين الشعراء الجاهليين فى استخدام التشبيه طولا وقصرا : « فما من شك فى أن النابغة وأصحابه وقفوا عند كثير من التشابيه وانتزعوا للمشبهات صورا من مجتمعهم تقر بها وتوضحها ، غير أن هذه التشابيه تبدو دون التشابيه الأخرى عند الأعشى دقة وعمقا . إن عنصر الملاحظة فى هذه أقرب إلى البراعة والتأنى ، على حين أنه فى أوصاف امرىء القيس وأصحابه أقرب إلى الملاحظة العامة

السريعة . ولذلك انقلب التشبيه هناك استدارة تشبيهية ، وظل هنا هذا التشبيه الذى يقرن بين شىء وشىء ، ثم يسرع بعد ذلك ليجد اقترانا آخر يتحدث عنه .. » (ص ١٧٧) .

نستنتج من هذا القول أن المثلين اللذين جاء بهما من الأعشى وعنترة ـــ وهما متميزان عنده ـــ ينطبق عليهما مفهوم الاستدارة . وحين نعود إلى هذين المثلين نجد أن الأعشى يستخدم ما نسميه بالتشبيه الدائرى ، أما عنترة فتشبيهه مختلف تماما . قال :

وكأن فارة تاجر بقسيمة سبقت عوارضها اليك من الفم
أو روضة أنفاً تضمن نبتها غيث قليل الدمن ليس بمعلم

الأبيات ، (فيصل ، ١٩٦٤ : ٣٥٦)

وعلى هذا ينطبق مفهوم الاستدارة التشبيهية عنده على التشبيه الدائرى وعلى غيره ، شأنه فى ذلك شأن السابقين عليه فى تعميم مصطلحاتهم ، وعدم تخصيصهم مصطلحا خاصا بهذا التركيب .

وأما الباحثون الجدد الذين حاولوا قراءة شعرنا القديم قراءة جديدة فقد نظروا اليه من خلال وسائل أخرى أعم . فأحمد كمال زكى ربط نماذجه عند أبى ذؤيب وغيره من شعراء هذيل بالإتجاه « القصصى » الذى وجدهم يهتمون به . (زكى ١٩٦٩ : ٣٥٨ وما بعدها)، وهو يذكرنا بما كان فعله البهبيتى قبله. أما يوسف اليوسف فربطه بالخيار والتصوير عامة (اليوسف ، ١٩٨٠ : ٣٠١) . ومثله فعل نصرت عبد الرحمن لكن نصرت قرنه الى التشبيه الطويل فى الشعر الجاهلى بشكل عام (عبد الرحمن ، ١٩٧٦ : ١٧٩) . أما على البطل فربطه بالتكرار فى الشعر الجاهلى ، ثم ربط التكرار بالرمزية الأسطورية التى كان يبحث عنها دائما . (البطل ، ١٩٨٠ : ٢١٨) .

وهكذا فإننى ـــ فى حدود ما أعلم ـــ لم أجد باحثا فى القديم أو الحديث

يخص هذا التركيب وما به من عناصر تشبيه بدراسة خاصة يبحث فيها حدوده الموضوعية والفنية . ولهذا جئت أسطر هذه الصفحات .

كان من الممكن أن أرتضى تسمية شكرى فيصل له « بالاستدارة التشبيهية » لولا أمران مهمان : أولهما أن هذه التسمية ــ حتى عند منشئها ــ أطلقت عليه وعلى غيره . وثانيهما أنها ــ بصياغتها اللغوية ــ قد تبرزه منعزلا عن الجسد الأكبر وهو التشبيه ، ولذلك آثرت اطلاق مصطلح « التشبيه الدائرى » عليه حتى ينضم به إلى ألوان التشبيه المعروفة لدينا كالتشبيه البليغ والتشبيه الضمنى وغيرهما . إننى اعتقد أن هذه التسمية الجديدة تحقق ــ بصياغتها اللغوية ــ الهدف المطلوب تماما . كما أنها قد تنهى الجدل الطويل الذى ارتبط به قديما وحديثا .

(٢)

وجد التشبيه الدائرى فى الشعر الجاهلى بأعداد كافية لإبراز ظاهره تستدعى الإهتمام والبحث ، لذا رأيت أن أتتبعه فى الدواوين والمجموعات الشعرية القديمة ، وأن أدرسه لأتبين طبيعة اهتمام الشعراء به ، ولأرصد الموضوعات التى كررها ، والتشكيلات المختلفة التى تشكلت فيها هذه الموضيوعات ، وكذلك الوظيفة البنائية التى حققتها فى مواضعها من القصائد ، لأصل بالتالى الى ربطها بالعقلية الجاهلية الخاصة .

وبعد استقراء أكثر الشعر الجاهلى المطبوع تجمع لدى ثمانية وخمسون تشبيها عند اثنين وعشرين شاعرا اختلفوا فى أزمانهم وأوطانهم وكذلك اختلفوا فى اهتمامهم به ، فقد جاء عند بعضهم بأعداد كبيرة نسبيا وصلت الى ثلاثة عشر تشبيها عند الأعشى وتسعة تشبيهات عند أبى ذؤيب لكنها لم تتعد التشبيه الواحد عند بعضهم الآخر كما هو الحال عند زهير والنابغة وغيرهما . وقد يكون لهذا الاختلاف ارتباط بالذوق الخاص لكل شاعر ، وبالمرحلة الزمنية التى كان فيها ، وبالموضوع الذى كان يعالجه . ومن اللافت للانتباه أن الأعشى وأبا ذؤيب الهذلى قد تفوقا فى

عدد التشابيه على غيرهما ، حتى يمكن القول بأنهما العالمان البارزان فى الشعر الجاهلى :

جاء هذا التشبيه فى موضوعات مختلفة لكنها ترتد إلى مصادر أساسية ثلاثة هى ـ مرتبة حسب اهتمامهم :

ـ الحيـــوان ،
ـ والطبيعـــة ،
ـ والإنســـان ،

يبدو أن سيادة المصدر الحيوانى يتماشى وطبيعة الحياة الرعوية فى العصر الجاهلى الذى كان الشاعر فيه يفتش عن معرفة ذاته وذوات الآخرين عن طريق رصده المباشر لحركات الحيوان وسلوكه كما لاحظت فى بحث سابق (الرباعى ، ١٩٨٣ : ١٠٤) . ثم إن غلبة المصدر الحيوانى والطبيعى على المصدر الإنسانى قد تتوافق وسمة البساطة فى ذلك العصر ، فالتوقف عند الإنسان لتصوير سلوكه يحتاج إلى تعمق فى الذات الإنسانية وتعقيداتها المعروفة .

* * *

تتوزع موضوعات الحيوان فى هذا التشبيه على الطبيعة ولها اثنا عشر تشبيها ، والأسد وله تسعة تشبيهات ، والنعامة ولها تشبيهان والصقر وله تشبيه واحد . فالظبية والأسد سادا صور الحيوان ، إذ جاءا خارج ثلاثة صور فقط .

أما الظبية فتردد لها صفاتٍ مشتركة عند الشعراء الذين اهتموا بها . لقد التفتوا منها الى جوانب ثلاثة : أولها الأم وتمثلها الأبيات التالية لقيس ابن الخطيم :

فما ظبية من ظباء الحسا ء عبطاء تسمع منها بغاما
ترشيح طفلا وتحنو له بحقف قد أنبت بقلا تؤاما
بأحسن منها غداة الرحيـ ـل قامت تريك أثيثا ركاما[٩]

وهم[٩] يركزون فى جانب الأمومة هذا على وصف الظبية خاصة فهى عند

قيس « عبطاء تسمع منها بغاما »، وعلى تحديد مكانها ، فهى من ظباء « الحسا » ترعى « بحفف قد أنبت بقلا نؤاما » وتتوج ذلك كله عندهم مشاعر الأمومة الصافية التى بها أصبحت ظبية قيس « ترشح طفلا ، وتحنو له » .

أما قاعدة التشابه بين الظبية والمرأة فى قفل التشبيه « بأحسن منها ... » فتقوم على أوضاع تبرز فيها المرأة — وهى المشبه فى حالات مشتركة عند الشعراء ، كما قد رأينا الظبية — وهى المشبه به تبرز عندهم فى حالات مشتركة ، وأهم هذه الحالات حالتان : أولاها وصف المرأة فى حالة الفراق كما فى عبارة « غداة الرحيل » عند قيس . وثانيتهما الصفات الجمالية التى عبر عنها قيس بقوله : « قامت تريك أثيثا ركاما » ، وقد تكون هذه الصفات هى مجال التشابه بينهما وبين الظبية كما نلحظ عند امرىء القيس السكونى مثلا فى قوله « بأحسن منها مقلة ومقلدا » ، (الحيوان ، ١٩٨٢ : ١٥٠) ، فالتشابه بين الظبية والمرأة هو فى جمال العيون وجمال العنق عنده .

أما الجانب الثانى الذى اهتم به الشعراء من الظبية فهو الحديث عن ابنها كما فى قول خفاف بن ندبة السلمى :

وما إن أحور العينين طفل ۝ تتبع روضة يقرى السلاما
بوجرة أو ببطن عقبق بس ۝ يقبل به إذا ما اليوم صاما
إذا ما اقتانها فحنت عليه ۝ دنت من وهد دانية فناما
بأحسن من سليمى إذ تراءت ۝ إذا ما ربع من سدف فعاما(١٠)

اتفق الشعراء(١١) فى هذا الجانب على إبراز حور العينين أساسا للمماثلة بين الشادن والمرأة كما نجد عند خفاف هنا ، وعلى إبراز فعل الأم إزاء ابنها كعبارة خفاف « حنت عليه » . ولديهم هنا تعبيرات مختلفة منها « أم هدوج » و « ترودة » فى قول عمرو بن الداخل (الهذليون ، ١٩٦٥ ، جـ ٣ : ٩٨) . و « أم خشف » عند أبى ذؤيب (الهذليون ، جـ ١ : ٢٢ ، ٣٦) ، والسكونى (الجبورى ، ١٩٨٢ : ١٥٠) .

أما الجانب الثالث الذى أبرزه الشعراء من الظبية فنجاتها من الصقر كما فى قول حاجز الأزدى :

فما الظبى أخطت خلفه الصقر رجله ... وقد كاد يلقى الموت فى خلقه الصقر
بمثلى غداة القوم بين مقنع ... وآخر كالسكران مرتكز يفرى

(الجبورى ، ١٩٨٢ : ٨١)

يختلف التشبيه هنا عن المنحى العام للتشبيه الدائرى ، وذلك لأن خاتمته ــ وهى « بمثلى » ــ خالية من صفة التفضيل . ولعل شذوذ هذا التشبيه هنا هو من نوع شذوذ دلالته ، فالشاعر استخدم الظبى فى مجال الفخر ، وقد رأينا أنه لم يستخدم فى الأمثلة السابقة الا فى مجال الغزل ، كما أن الشاعر يفتخر فيه بهزيمته أمام العدو ، وقد اعتدنا أن نسمع الشعراء الجاهليين يفتخرون بعكس ذلك .

ويأتى الأسد بعد الظبية موضوعا محببا لشعراء التشبيه الدائرى ، وقد سلكوا فى صوره طرفا فيها قدر من التوافق ، ومثاله قول الأعشى :

فما مخدر ورد كأن جبينه ... يطلى بورس أو يطان بمجسد
كسته بعوض القريستين قطيفة ... متى ما تنل من جلده يتزيد
كأن ثياب القوم حول عرينه ... تباين أنباط الى جنب محصد
رأى ضوء نار بعدما طاف طوفه ... يضىء سناها بين أثل وفرقد
فيا فرحا بالنار اذ يهتدى بها ... اليهم وإضرام السعير الموقد
فلما رأوه دون دنيا ركابهم ... وطاروا ومرجاة نفس المرء ما فى غد غد
فلم يسبقوه أن يلاقى رهينة ... قليل المساك عنده غير مفتدى
فأسمع أولى الدعوتين صحابة ... وكان التى لا يسمعون لها قد
بأصدق بأسا منك يوما ونجدة ... إذا خافت الأبطال فى كل مشهد(١٢)

(الأعشى ، ١٩٧٤ : ٢٤١ ــ ٢٤٣)

فالأعشى ــ شأنه شأن بقية الشعراء الذين جعلوا الأسد موضوعا لتشابههم

الدائرية ــ لا يصف أسدا بالمعنى المعروف للوصف ، وإنما يحكى قصة بطلها أسد . وقد اعتاد الشعراء هنا أن يضعوا قصة الأسد فى الحركات التالية .

الحركة الأولى وصف الأسد فى خدره « مخدر » وقد امتلأ مهابة ، « كأن جبينه يطلى بورس أو يطان بمجسد » ثم اجتمعت له أسباب الاستثارة فقد « كسته بعوض القريتين قطيفة » تنال من جلده حتى امتلأ حماسة وتحفزا « متى ما تنل من جلده يتزيد » . وقد نجد عند خدره مظاهر قوته المخيفه مثل « ثياب القوم حول عرينه » . أما الحركة الثانية فمهاجمة الأسد لفريسته من البشر . لقد حرص الشعراء ان يقرنوا لحظة الهجوم بوضع خاص يستفيد منه الأسد ، لهذا جعلها الأعشى بعد إيقاد القوم لنارهم ، وذلك أن الأسد احتاج ــ كما يبدو ــ لأن « يهتدى بها اليهم » . واختار غير الأعشى وقتا آخر فهذا ساعدة بن جؤية جعلها حين « أراحوا حضرة الدار » (الهذليون : ١٩٦٥ : ٢٣٩) لأن أسده احتاج اليهم مجتمعين ومحصورين داخل الدار . ولم ينسوا أن يسجلوا فرحة الأسد بهذا الوضع ، لذا وجدنا أسد الأعشى فرحا بنار القوم « فيا فرحا بالنار » .

وأما الحركة الثالثة فهى تصوير فعل الافتراس نفسه . بدأت الحركة عند الأعشى بهرب القوم الجماعى ، فلما رأوا الأسد « دون ركابهم » لم يجدوا بدا من الهرب « فطاروا سراعا » رغم امتلاكهم « السلاح المعتد » . وتوقف الشاعر هنا ليربط نفوسهم بالنفس البشرية عامة ، إذ أن حبها للحياة هو الدافع الأكبر لطلب النجاة « أتيح لهم حب الحياة فأدبروا » ، ورجاؤها انفراج الكربة هو الدافع إلى أن تحتمى من الخطر الى حين ، حتى لو كان ذلك فرارا منه ، « ومرجاة نفس المرء ما فى غد غد » أما المفترس (بفتح الراء) فكان عند الأعشى واحدا من القوم أخذه الأسد رهينة ومزقه قبل أن يتمكن رفاقه من نجدته أو افتدائه .

وأخيرا اتفق الشعراء على أن صفة البأس هى الصفة المشتركة بين الأسد ــ وهو المشبه به وبين الممدوح وهو المشبه . ومثال ذلك عبارة « بأصدق بأسا » التى قفل به الأعشى تشبيهه السابق . وغالبا ما كانت نهاية التشبيه تقترن بزمن

شرطى يعلى من قيمة الممدوح . ولهذا جعل الأعشى بأس الممدوح يبرز « اذا خافت الأبطال فى كل مشهد » .

وهكذا كانت قصة الأسد عند الشعراء الجاهليين ، محكومة بحركات أساسية مشتركة تحكى عظمته وقوته ووحشيته فى افتراس طريدته . لقد أعطت سعة الصورة فى مثال الأعشى السابق مجالا للتفصيل فى حكاية الأسد ، لكن هناك مثالا من زهير بن أبى سلمى (١٩٦٤ : ٢٩٧) ، وآخر من مالك بن زرعة الباهى (الجبورى ، ١٩٨٢ : ١٧٠) نقلا صورة الأسد أو حكايته ببيتين من الشعر فقط . ولدى دراستنا لهذين المثلين نجد أنهما يحافظان على النسق العام لصورة الأسد كما ابرزتها الحركات السابقة .

قلنا سابقا : إن هناك ثلاث صور لغير الظبية والأسد من الحيوان : اثنتان للنعامة ، وواحدة للصقر . أما صورتا النعامة فجاءت إحداهما فى شعر مالك بن خالد الخناعى (الهذليون ، ١٩٦٥ ، جـ ٢ : ١٤ـــ١٥) ، وجاءت ثانيتهما فى شعر أبى خراش الهذلى (الهذليون ، ١٩٦٥ ، جـ ٢ : ١٤٥ـــ١٤٧) ، وأما صورة الصقر الوحيدة فجاءت عند أبىّ بن سلمى الضبى (أبو تمام ، ١٩٥٥ ، جـ ١ : ٣٠٨ـــ٣٠٩) .

لقد خدمت صورة النعامة غرض الفخر وذلك لأن الشاعرين وازنا فيها بين سرعتيهما وسرعة النعامة ، أما صورة الصقر فحذفت عرض الوصف لأن الشاعر وازن فيها بين سرعة الخيل منقضة وسرعة الصقر . وبهذا تكون هذه الصورة تخدم غرطين لم تجد صورة الأسد أو الظبية تهتم بهما . إن هذا قد يوضح لنا المنطلق النفسى والفكرى الذى كانت تتردد على أساسه موضوعات هذا التشبيه . كأن المرأة كانت تستدعى الظبية ، والممدوح يستدعى الأسد ، والشاعر يستدعى النعامة ، والخيل تستدعى الصقر . ثم إن الصفات التى أعطيها كل موضوع كانت تتناسب والوظيفة التى عليه أداؤها فى الشعر ، لذلك أعطيت النعامة صفة النحولة ليكون أدعى لسرعتها ، وأعطى الصقر حدة البصر ليكون قادرا على رؤية فريسته فى الوقت المناسب .

لكن صورة النعامة والصقر — على ما بهما من اختلاف — يحويان شيئا من التوافق بينهما من جهة ، وبينهما وبين صور الأسد والظبية من جهة أخرى . فالحكاية بما فيها من تحديد مكانى وزمانى ، وخلق حوادث مثيرة من أهم ما يميز الصور الحيوانية عموما فى هذا التشبيه .

(٣)

وأما موضوعات الطبيعة للتشبيه الدائرى فوردت موزعة على الماء وله اثنا عشر تشبيها ، والنبات وله خمسة تشبيهات ، والصخر وله تشبيه واحد . فصور الماء كانت لها الصدارة فى هذا التوزيع . وصور الماء مقسمة هنا بين النهر الجارى ، والنقرة الراكدة ، والمطر المنهمر ، لكن النهر له السبق فى عدد الصور وفى درجة الاهتمام من شعراء هذا التشبيه . لقد جاء عندهم بصفات مختلفة ، وبأسماء متعددة أهمها : الفرات ، والنيل ، ودجلة ، وخليج المروت ، والنهر بشكل عام . ومن ذلك قول النابغة :

فما الفرات إذا جاشت غواربه — ترمى أواذيه العبرين بالزبد
يمده كل وادٍ مترع لجب — فيه ركام من الينبوت والخضد
يظل من خوفه الملاح معتصما — بالخيزرانة بعد الأين والنجد
يوما بأجود منه سيب نافلة — ولا يحول عطاء اليوم دون غد[١٤]

(الذبيانى ، ١٩٧٦ : ٨٧—٨٨)

وصورة النهر كصورة الأسد فى تشكيل الشعراء لها . لقد حولوها الى حكاية تقع أحداثها داخل النهر الذى يشترك هو الآخر فى نسج هذه الأحداث وتطوراتها .

كان الشعراء[١٥] يبدؤون حركاتهم بوصف عام للنهر فى هيجانه ، فنهر النابغة فى بيته الأول « جاشت غواربه » حتى أصبحت « ترمى أواذيه بالزبد » . وقد استمر فى البيت الثانى يرسم ما يساعد على ذلك الهيجان أو يؤكده . فقد كان

يمد الفراتُ عنده « كل وادٍ مترع لجب » حتى تجمع فيه « ركام من الينبوت والحصد » .

وكانت الحركة الثانية وصفا للملاح الخائف وسلوكه داخل هذا النهر الهائج . لقد ظل ملاح النابغة « معتصما بالخيزرانة » ، « من خوفه » ، وذلك بعد مجاهدة عنيفة مرهقة فشلت فى السيطرة على الموج .

وأما الحركة الثالثة فقفل التشبيه الذى يجعل المشابهة بين النهر والممدوح فى الكرم كما فى قول الأعشى « بأجود منه » . وقد قرنوا ذلك بزمن شرطى — كما لاحظنا فى صورة الأسد . لقد مثل هذا قول النابغة « ولا يحول عطاء اليوم دون غد » لكن الأعشى كان أوضح من النابغة حين جعل جود ممدوحه مقترنا بغياب المطر ، فقال :

بأجـود منـه بمـا عونـه   اذا مـا سماؤهم لـم تغـم

(الأعشى ، ١٩٧٤ : ٨٩)

كانت الأبيات الأربعة التى وقعت فيها صورة النهر عند النابغة قد أعطت الشاعر مجالا لتوسيع الحدث غير أن صورة النهر قد تنقل ببيت وشطر من بيت كما عند أوس بن حجر (١٩٦٧ : ١٠٥) ، أو ببيت واحد كما عند قيس بن الحدادية (المورد ، ١٩٧٩ : ٢١٥) ، ومالك بن زرعة الباهلى (الجبورى ، ١٩٨٢ : ١٧٠) . لكن صورة النهر — بأبياتها الكثيرة أو القليلة — تظل محافظة على النهج العام فى تضخيم الحدث ، وتوسيع المناظر ، وتعدد أجزائها وعناصرها .

وبقى من صور الماء صورتان : إحداهما لنطفة صافية الماء فى جبل يبعدها عن العبث كما فى شعر قيس بن الحدادية (المورد ، ١٩٧٩ : ٢١١) ، وثانيتهما لمزنة رقيقة عند ابن الخطيم (١٩٦٢ : ٢٥) . وقد ربط الشاعران صورة « النقطة » ، و « المزنة » بالمرأة : حسنها ولذيذ ريقها .

* * *

أما الموضوع الثانى من موضوعات الطبيعة فهو النبات . وأهم صوره الروضة التى يمثلها قول امرىء القيس السكونى :

وما روضة وسمية حموية بها مونقات من خزامى وحلّب
تعاورها ودق السماء وديمة يظل عليها وبلها يتحلّب
بأطيب منها نكهة بعد هجعة اذا ما تدلى الكوكب المنصوب

(الجبورى ، ١٩٨٠ : ١٥٠)

جاءت صورة الروضة فى ثلاثة أبيات ، حمل كل بيت منها حركة خاصة(١٦) . أما الأول فكان لرسم منظر الروضة : زمانها « وسمية » ، ومكانها « حموية » ، ونباتها « بها مونقات من خزامى وحلب » . وأما الثانى فلوصف عناصر أخرى تعطى الروضة مزيدا من الخصب والجمال ، وكانت عند السكونى « ودق السماء » و « ديمة يظل عليها وبلها يتحلب » ، وأما الثالث فكان لقفل الصورة التي غالبا ما كان مقارنة بين الروضة والمرأة فى الرائحة الطيبة . ومن هنا جاءت عبارة السكونى : « بأطيب منها نكهة » . لكن بعضا من الشعراء قد خالف هذا الإتجاه الغالب فجعل المقارنة بين المرأة والروضة على أساس الجمال العام عند كلتيهما . من هؤلاء الأسود بن يعفر (١٩٦٨ : ٥٤) . ولكن هذه المخالفة فى هذه الحركة لم تمنع اتفاق الأسود مع السكونى فى الحركتين الأخريين وهما رسم منظر الروضة ، والعناصر الأخرى التى منحت هذه الروضة مزيدا من الجمال .

وآخر صور النبات صورة وحيدة فريدة للنخل عند خفاف بن ندبة السلمى (١٩٦٧ : ٩٣) . وقد قارن فيها بين « طعائن آل سلمى » و « نخل وجر » .

وأما الموضوع الأخير من موضوعات الطبيعة ـــ وهو الصدع بين الصخور ـــ فقد جاءت منه صورة واحدة فقط عند بشر بن أبى حازم فى مدح أوس بن حارثة ، قال :

فما صدع بجبة أو بشوط على زلق والتى ذى كهاف

تزل اللَّقوة الشغواء عنها مخالبها كأطراف الأشافى
بأحرز موئلا من جار أوس إذ ما ضيم جيران الضعاف(١٧)

(ابن أبي حازم ، ١٩٧٢ : ١٤٨)

إن الحركات ، التى نقلتها أبيات التشبيه الثلاثة هنا : تشبيه ـــ فى اطار العام ـــ الحركات الثلاث التى لحظنا ورودها فى صور الروضة . أما الحركة الأولى ـــ وهى رسم منظر الصدع ـــ فقد مثلها تحديد مكان ذلك الصدع فهو « بجبة أو بشوط » و « على زلق » من « زوالق ذى كهاف » . وأما الحركة الثانية ـــ وهى وصف عناصر أخرى تعمل على تمكين الصدع من أداء مهمته فى الصورة ـــ فمثلتها العقاب التى كانت تزل عن الصخرة رغم حدة مخالبها . وأما الحركة الثالثة ـــ وهى وجه الشبه بين طرفى التشبيه ـــ فعبر عنها قفل التشبيه الذى أظهر أن الحماية هى التى يمنحها كل من الصدع والمملوح لمن احتمى به .

(٤)

وأما موضوعات الإنسان فى التشبيه الدائرى فجاءت موزعة على شراب الإنسان وله سبعة تشبيهات ، والنماذج البشرية ولها ستة تشبيهات ، والألم ولها تشبيهان .

ومن شراب الإنسان اهتم الشاعر الجاهلى بالخمر والعسل خاصة . ومثال صور الخمر قول المرقش الأصغر :

وما قهوة صهباء كالمسك ريحها تعلى على الناجود طورا وتقدح
ثوت فى سباء الدنّ عشرين حجة يطان عليها قرمد وتروّح
سباها رجال من يهود تباعدوا لجيلان يدنيها من السوق مربح
بأطيب من فيها اذا جئت طارقا من الليل ، بل فوها ألذ وأنصح

(الضبى ، ط ٤ : ٢٤٢)

فالمثال يحكى قصة الخمر اكثر مما يصفها . وقد نقلت حكاية الخمر فيه مجموعة من الحركات ، أولاها وصف عام للخمر : لونها « قهوة صهباء » ، ورائحتها « كالمسك ريحها » واهتمام الناس بها « تعلى على الناجود طورا وتقدح » . وثانيتهما تصوير الخمر داخل دنها ، فقد جعل الشاعر الدن سابيا لها سبى الرجل للمرأة الجميلة « ثوب فى سباء الدن » ، كما أشار الى مدة سبيها أو تعتيقها فى الدن فكانت عنده « عشرين حجة » ، وتوقف عند اهتمام الناس بها فى دنها « بطان عليها قرمد وتروح » . وثالثتها تصويره لتجارتها وتجارها معا « سباها رجال من يهود » . وقد ركز هنا على قضية السبى مرة أخرى إشعارا بأهميتها ، كما ركز على الجهد الذى يبذله تجارها فى ايصالها لطالبيها الموزعين فى أماكن متباعدة « تباعدوا لجيلان » ، وهى تستحق مثل هذا الجهد فتجارتها مربحة « بدنيها من السوق مربح » . ورابعتها قفل التشبيه الذى عقدت فيه مقارنة بين طيب الخمر وطيب المرأة . وخص المرقش طيب فم المرأة « بأطيب من فيها » ، وقرنه بزمن شرطى هو زمن النوم وتغير روائح الأفواه « اذا جئت طارقا من الليل » ثم أضرب عن هذا وجعل فم فتاته أطيب « بل فوها ألذ وأنصح » . تلك الحركات الأربع هى التى غلبت على صورة الخمر فى نماذج التشبيه الدائرى مع اختلافات فى بعض التفاصيل والاهتمامات التى كان الشعراء يراعون فيها أذواقهم الخاصة . ومن ذلك ـــ على سبيل المثال ـــ اهتمام بعض الشعراء بتفصيل الحدث من خلال تتبع سابىء الخمر فى رحلته ، فهذا أبو ذؤيب يصفه باديا رحلته من موطن الخمر الأصلى « أذرعات » وعابرا بها « وادى جدر » وشاجا فى طريقة « نبرات الرصاف » ومتزيلا « رنق المدار » حتى وصل بها إلى حيث قصد وخطط(١٨) . واهتمام أبى ذؤيب فى تفاصيل هذا الحدث يقابل اهتمام المرقش فى المثال السابق بوصف الخمر ودنها وما يتبعهما من مسائل .

وأما العسل ـــ وهو الشراب الثانى للإنسان فى هذا التشبيه ـــ فيمثله شاهد من أبى ذؤيب مؤلف من عشرة أبيات ومطلعه :

وما ضرب بيضاء يأوى مليكها　　الى طنف أعيا براق ونازل[19]

(الهذليون ١٩٦٥ ، ج ١ : ١٤١ـ١٤٤)

والشعراء الجاهليون ينقلون حكاية العسل ، عادة ، من خلال ثلاث حركات أبرزها مثال أبى ذؤيب جيدا وهذه الحركات هى : الضرب ومكانها ، ثم اشتيارها ، ثم صنعها شرابا .

أما الحركة الأولى عند ذؤيب فتمثلت فى وصف لونها « بيضاء » ، ومكانها العالى الذى لا ينال بسهولة قهوة عنده « طنف أعيا براق ونازل » . وقد توقف عند هذا الارتفاع فاستغرق فى وصفه وذلك تجسيدا للخوف من ارتقائه . لقد جعل « العقاب .. تهال أن تمر بريده » . ونسب كل ذلك الى التخطيط المحكم الذى فكر فيه « اليعسوب » ونفذه بأن « تنمى بها .. حتى أفزها الى مألف رحب المباة عاسل » .

أما الحركة الثانية فتقف فيها على هيئة مشتار العسل وصفته . لقد وصفه أبو ذؤيب فقال عنه : انه « شديد الوصاة نابل وابن نابل » ، ثم وصف مغامرته لنيل بغيته من الضرب اذ « تدلى عليها بالحبال موثقا » حتى حط « عليها والضلوع كأنها من الخوف أمثال السّهام النواصل » . اذا كان أبو ذؤيب التفت إلى نفسية اليعسوب فجعل حرصه هو الذى هداه إلى وضع الضرب فى مكانٍ يصعب الوصول اليه ، فإن ساعده بن جوّية نفذ إلى نفسية مشتار العسل فحلل فى مثال على هذا التشبيه الدوافع الخفية التى كانت وراء استصغاره الألم والتعب فى سبيل ما ينبغى ، فهو « قليل تلاد المال » ولابد له من المكابدة لتحصيل قوته . (الهذليون ١٩٦٥ : ٢٠٧ـ٢١١) .

أما الحركة الثالثة فيها فتقف على عمل مشتار العسل بعد حصوله عليه ، فهو ينقيه من الشوائب ثم يمزجه بماء نبع صافٍ كما دلت على ذلك عبارة أبى ذؤيب « فشرّجها من نطفة رجبية بماء شنان » .

وأخيرا يأتى قفل التشبيه على أساس المقارنة بين العسل وفم الفتاة أو طعم ريقها كما قال أبو ذؤيب :

بأطيب من فيها إذا جئت طارقا ... وأشهى اذا نامت كلاب الأسافل

ويلاحظ أنه يقرن بشرط زمنى — كما فى صورة الخمر السابقة — ففتاته طيبة الريق فى وقت متأخر من الليل حين تتغير عادة طعوم الأفواه وروائحها . وهذا هو فحوى الشطر الثانى من بيت أبى ذؤيب السابق .

وأما صور النماذج البشرية الاجتماعية فمحدودة فى هذا التشبيه . لقد انحصرت فى المتعبد عند الأعشى (١٩٧٤ : ١٠٣) الجار عند امرىء القيس الكُندى (١٩٨٢ : ١٠٩) ، وضارب السهم عند أبى السلمى (أبو تمام ، ١٩٦٥ : ٣٠٩) ، والرجل المثالى الذى تحييه أعماله عند ساعدة بن جوية (الهذليون ، ١٩٦٥ ، جـ ١ : ٢٠٧) . والملاحظ على هذا النماذج أنها جاءت بأبيات قليلة نسبيا ، وكان أكثرها عدد أبيات وصف راعى الجمال الذى ساقه أبو ذؤيب بأربعة أبيات على النحو التالى :

ما حمّل البختى عام غياره ... عليه الوسوق برّها وشعيرها
أتى قرية كانت كثيرا طعامها ... كرفع التراب كل شيء يميزها
فقيل تحمل فوق طوقك إنها ... مطبعة من بأنها لا يضيرها
بأعظم مما كنت حملت خالدا ... وبعض أمانات الرجال غرورها[٢٠]

(الهذليون ، ١٩٦٢ ، جـ ١ : ١٥٤)

فالأبيات فى تمجيد الذات أو الفخر ، لكن هذا الفخر كان مجاله العمل الذى تشابه فيه الشاعر والبختى هذا . وقد سلك أبو ذؤيب فى التصوير المسالك التى رأينا الشعر الجاهلى يحافظ عليها فى هذا التشبيه . انه يحكى قصة اليختى فى عام غياره ، وفى الزامه حملا أكبر من طاقته لتغذية جماله التى كانت بحاجة ماسة لذلك الطعام الكثير . فأسلوب القصة ، وتكبير الحدث واضحان فى هذه الحكاية .

وأما الأم ـــ وهى الموضوع الإنسانى الأخير ـــ فقد صورت فى حالة واحدة هى فقدانها وليدها . ومن الملاحظ أن صورة الأم حظيت فى هذا التشبيه بأبيات كثيرة . من ذلك تصوير ساعدة بن جوية لها ، إذ وقع هذا التصوير بسبعة عشر بيتا مطلعها :

وتالله من إن شهلة أم واحد بأوجد منى أن يهان صغيرها[٢١]

(الهذليون ، ١٩٦٥ ، جـ ٢ : ٢١٤ــ٢١٨)

وقد جاءت حكاية الأم عنده فى أربع حركات . أولاها تحليل نفسية الأم ودوافع حزنها الشديد على فقدها لوليدها . لقد جعلها ساعدة فى بيت المطلع السابق امرأة كبيرة « شهلة » وليس لها غير ليدها المفقود « أم واحد » ، ثم تابع فى أبيات لاحقة بقية الحكاية فأظهر أن وحيدها هذا جاء بعد يأس من الولادة ، وبعد أن هانت على زوجها . فمجىء الولد فى مثل هذه الحال انقاذ لنفسية أم مدمرة تماما ، لكن فقدانه ـــ بعد هذا كله ـــ يعد باعثا كبيرا على عودة التدمير بصورة أكثر بشاعة وفظاعة . وثانية الحركات خروج الفتى فى رحلة للغزو بصحبة غيره من الفتيان :

تقدم يوما فى ثلاثة فتية بجرداء نصب للغوازى ثغورها[٢٢]

وساعدة يهتم بأرض الرحلة المخيفة ، فهى « جرداء » و « ثغورها » « نصب للغوازى » دائما . إن السائر فى هذا الجو المخيف يتوقع كل لحظة أن يفاجأ بخطر قد يدمر حياته ، لذا قد يتشاءم من حركة الطير وقد يتفاءل خصوصا إذا كان ابن عصر تتحكم الخرافة بعقلية أصحابه كالعصر الجاهلى . من هنا ندرك ذكر أبى ذؤيب الهذلى فى مثال شبيه بمثال ساعدة السابق عيافة الطير على لسان الفتى لرفيق دربه :

فقال له : أرى طيرا ثقالا تبشر بالغنيمة أو تخيف

(الهذليون ، ١٩٦٥ ، جـ ١ : ٩٩ــ١٠٤)

كان تصوير الشعراء لهذا المكان المخيف إرهاصا موفقا للحركة الثالثة التى تصف المعركة بين الفتى وجماعته من ناحية وقوم آخرين طارئين من ناحية أخرى . تبدأ المعركة حين يفاجأ الفتى وصحبه بقوم سبقوهم إلى الأرض القفر أو تبعوهم فيها . ونقف هنا عند وصف الشعراء لهؤلاء القوم فهو ذو عداء سافر عبّر عنه ساعدة بكلمة واحدة هى « عدوة » . لذلك تحرشوا بجماعة الفتى واعتدوا عليهم . ولما رأى فتى ساعدة الخطر راح « يزحزحهم عنه بنبل سنينة » حتى أوجد له فى صفوفهم ثغرا . عندما « تملز من تحت الظباة » وغاب عن أعينهم .

وأما الحركة الرابعة فكانت لنهاية القصة ، فأصحاب فتى ساعدة الذى رأيناه يغيب عن الأعين ظنوا أنه مات فعادوا إلى أمه يخبرونها بقتله فراحت هذه تنوح وتلطم خديها بجلد مقرح للخدود .

وبينا هى على هذه الحال جاءها البشير بعافية ابنها وسلامته :

فبينا تنوح استبشروها بحبها صحيحا وقد فت العظام فتورها

فانقلب عندها الحزن العميق فرحا غامرا لم تستطع احتماله فخرت مخشياً عليها :

فخرت وألقت كل نعل شراذما يلوح بضاحى الجلد منها حدودها(٢٣)

تلك كانت نهاية سعيدة وضعها ساعدة بن جوية بإتقان ، لكن حكاية الأم عند أبى ذؤيب تنتهى نهاية مفجعة . بدأت تتشكل هذه النهاية حين صمد الفتى لتحدى الأعداء على كثرتهم ولكن كلما « راغ » « زودوه ذات فرع لها نفذ » فى جسده . وظل هكذا حتى « خر عند الحوض » صريعا ، فطافوا به معجبين ببسالته . وهناك استبانة من بينهم رجل عارف به فدار بينهما حوار معبر :

فقال : أما خشيت ــ وللمنايا مصارع ــ أن تخرقك السيوف
فقال : لقد خشيت وأنبأنى به العقبان لو أنى أعيف
وقال بعهده فى القوم إنى شفيت النفس لو يشفى اللهيف

لقد شُفى نفسه وهو يودع الدنيا أن صمد للخطر ومات عزيزا .

إذا كان الانقلاب المفاجىء فى الصورة العنيفة عند ساعدة يعد ميزة فنية ممتازة ، فإن هذا الحوار عند أبى ذؤيب يعد ميزة فنية ناجحة ، لا تقل عن الأولى أهمية وتوفيقا .

(٥)

جاء التشبيه الدائرى عند شعراء مختلفى الأزمنة فى العصر الجاهلى ، فهناك أمثلة عليه من أمرىء القيس بن حجر الكندى فى البدايات المعروفة لهذا العصر ، وهناك أمثلة أخرى من أبى ذؤيب الهذلى الذى شهد نهاية العصر وامتدت حياته فى الإسلام أيضا . ولعل هذا يثير سؤالا كبيرا هو : ما الظاهرة التى نجدها مشتركة عند هؤلاء الشعراء جميعا فى هذا التشبيه ؟

لو عدنا الى الأمثلة المحللة فى هذا البحث لوجدنا أنها كانت تحكى حكاية قصيرة أو طويلة عن موضوعات الصورة السابقة كالأسد ، والظبية ، والنهر ، والروضة ، والخمر ، والعسل ، والألم ، وغيرها . ثم ان هذه الأمثلة سلكت فى حكاياتها المختلفة مسلك اتفقت فى بعض مناحيها العامة ومن ذلك :

أولا : التركيز على الحدث أكثر من الصفة ، وهذا يعنى أنها لم تتوقف طويلا عند أوصاف الموضوعات . وإنما انصرفت — بدلا من ذلك — الى نسج أحداث تكون تلك الموضوعات محاورها الأساسية ، فلو أخذنا صورة النهر — على سبيل المثال — لوجدنا أن الشعراء انشغلوا بتصوير تلاطم موجه ، وانكفاء سفنه ، وهلع الملاحين واحتمائهم بمؤخرة السفينة ، أكثر من انشغالهم بوصف لون مياهه ، أو ملامسة سطحه ، أو رمال شطآنه . وهكذا كان الحال فى بقية الموضوعات لهذا التشبيه .

ومما يلاحظ على الأحداث هنا أنها أحداث متطورة تدفع بالحكايات إلى الأمام فمجىء الأفعال الثلاثة السابقة فى صورة النهر (تلاطم الموج ، وانكفاء السفن ، واحتمال الملاحين) يعنى ورود الفعل الثانى

بعد حدوث الأول . والثالث بعد الثانى ، وفى هذا تطور وتتابع للحدث المرتبط بالنهر ، ومثل هذا حدث فى أكثر الصور الأخرى ، فلو أخذنا الأسد مثلا لوجدنا أن الحدث فى صورته يبدأ ـــ كما تتبعنا ذلك فى موضعه ـــ بوصف الأسد فى خدره ، وقد اجتمع لديه حافز أو أكثر للحركة والإنطلاق من الخدر بغية البحث عن صيد يقتاته واشباله . بعد هذا ينصرف الشعراء الى تصوير مهاجمة الأسد لفريسته والعنفوان الشديد الذى يصاحبها ، ثم يصلون أخيرا الى قضم ما يصطاد من بشر أو حيوان . إن تطور الحدث فى الحكايات السابقة هو الذى فرض علىّ ، فى اثناء تحليله ، وضعه فى حركات كانت تكثر أو تقل حسب امتداد الحكاية فى التشبيه .

ثانيا : وقد تبع تطور الأحداث تطوّر فى الشخصيات المحركة لها ، والمتحركة بها ، فالأسد ، الذى اطلعنا على قصته من خلال الحركات الثلاث السابقة ، كانت نفسيته تتطور سريعا ، فبعد أن كانت فى البداية ساكنة هادئة ينال البعوض من صاحبها القابع فى خدره ، أصبحت فى نهاية الحكاية طاغية يهاجم صاحبها فريسته بعنفوان شديد ، ويمزق جسدها دونما رحمة . ومثل هذا حدث لابن الأم الثكلى ، لقد بدأ رحلته مع رفاقه مملوءا أملا بالحياة ، بل مغامرا من أجلها ، ولكنه انتهى محبا للموت من أجل كرامته ، أو من أجل أن لا يظل البغى سادرا دونما مجابهة تحد من اندفاعه ، إن مثل هذا التطور حقق انقلابا أو إنعكاسا مثيرا فى السلوك كان له تأثير كبير فى دفع الأحداث وتنميتها بإتجاه يخدمه . وقد يكون العكس صحيحا أيضا ، أى ربما أدى تنامى الأحداث وتطورها إلى هذا الإنقلاب المثير فى سلوك الأشخاص .

ثالثا : وقد تبع اهتمام الشعراء بالحدث وشخوصه اهتمامهم بالمكان والزمان : ظرفى كل حدث . فمعركة الفتى ـــ ابن الأم الثكلى ـــ مع البغى كانت فى أرض واسعة هى مكان مغامرتهما معا ، وربما كانت تلك

المعركة بسبب ماء يحتاجه كل من المتخاصمين . ولعلى هذا يذكرنا بتسمية الشعراء لأنهار الموصوفة كنهر الفرات ، والنيل ، ودجلة . ولأماكن الرياض وأزمنتها فبعض هذه الرياض « وسمية ، رجبية » ، وبعضها « وسمية ، حموية » ، وبعضها « من رياض الحزن » . ومن هذا « أذرعات » مكان الخمر و « وحر » مكان النخل ، و « العلابة » مكان الظبية « أم خشف » . وقمم الجبال مكان ضرب العسل و « المربأ » مكان الصقر . ومن هذا أيضا الزمان الذى كان يصاحب جود الممدوح ؛ إذ كان زمانا ضن فيه ذوو المال عن العطاء ، أو بخلت السماء فيه فلم تجد على الناس بما عندها من ماء . وكذلك الزمان الذى صاحب طيب فم المحبوبة ، إذ كان ــ على الأغلب ــ بعد النوم أى زمن تغير الروائح فى الأفواه . إن الصفات التى أعطيت للمكان وللزمان هنا ربما كانت تخدم نظرة اسطورية فى تكبير الاحداث ، وتعظيم شأن الشخوص .

وعلى كل فإن تطور الحوادث وتطور الشخصيات ضمن أمكنة وأزمنة خاصة تكون بمثابة البيئة لها ، لمن أهم خصائص الأسلوب القصصى أو النسيج العام للقصة . وفى هذا يقول محمد يوسف نجم : « وعلى القارىء » الذى يريد أن يتفهم طبيعة التطور فى القصة ، أن يسعى الى اكتشاف الخطة الأساسية التى رسمها الكاتب لها أولا ، وبهذا يستطيع أن يلمس بيديه ذلك النسيج المحكم ، الذى يجمع بين الشخصيات والحوادث فى البيئة الخاصة التى اختارها الكاتب . ولابد لكل قصة من أن تبدأ فى مكان معين أن تنتهى عند نهاية معينة » (نجم ، ١٩٥٦ : ٣٣) .

وبناء على هذا تغدو الملامح القصصية فى التشبيه الدائرى من أهم الظواهر المشتركة بين نماذجه المتعددة فى العصر الجاهلى . إن هذا التوجيه القصصى فى هذا التشبيه يذكرنا بإتجاه عام فى الشعر

الجاهلى هو الإهتمام بالحكايات الخرافية التى جسدتها مشاهد متعددة فى القصيدة الواحدة كقصة الثور الوحشي ومطاردة الكلاب له ، وقصة الحمار الوحشى المصاحب لأتانه أو أتنه ، وقصة القطاة التى يلاحقها الصقر ، وغير ذلك . لقد ربطت فى بحث سابق هذا التوجه بالعقلية الجاهلية التى كانت تتعلق بالأساطير وتتخذ منها وسيلة تعبير عن الرؤية الداخلية للإنسان فى مواجهته لحوادث الكون . (رباعى ، ١٩٨٢ : ٨٦ ، ٩٨).

ويبدو أن هذا التوجه القصصي يتناسب والجانب الخرافى الذى كان له وجود حى فى كل من العقلية الجاهلية العربية ، والعقلية اليونانية القديمة زمن هومر . من هنا تشابه هذا الإتجاه فى التشبيه الدائرى ، والاتجاه الخاص الذى لوحظ على تشبيه هومر والشعر الشفوى عموما . قال بورا (Bowra) : كان هومر يتجنب التشبيه السلبى والتشبيه القصير السريع المتراكم ، ويفضل بدلا منهما التشبيه المديد أو الطويل الذى يمتد الى ستة أسطر أو سبعة . وهو به يبدأ بوصف المنظر أو الحدث سالكا فى ذلك مسلك القصة التى تتخذ من الحدث اساسا لها . وعلى أية حال فإن لهذا التشبيه ما يوازيه فى الشعر الشفوى البطولى عموما . (Bowra, 1972: 60-63)

قلنا سابقا : إن علمى التشبيه الدائرى اللذين كثر فى شعريهما كثرة بارزة بالنسبة لغيرهما من الشعراء هما الأعشى ، وأبو ذؤيب . وهما مختلفا الموطن ، والنسب والاهتمام الشعرى[٢٤] لذا علينا التفكير فى أمر قد يكون قابلا لأن يجمعهما على هذا الاهتمام المشترك . لئن اختلف الشاعران فى المكان الذى عاش عليه كل منهما ، فانهما اتفقا على الزمان الذى وجدا فيه معا . فهما من أعلام الشعر فى أواخر العصر الجاهلى . ولعل هذا وحده كافٍ للتفكير فى القضايا المشتركة التى فرضت عليهما اهتماما خاصا بالتشبيه الدائرى .

كنا أعتقدنا أن هذا التشبيه قد يكون ناتج العقلية الجاهلية الأسطورية لما فيه من توجه قصصى خرافى . ولعل مما يؤيد هذا الاعتقاد كون الأسطورة لا تقدم

لنا ــ كما قال ريتشارد تيس ــ ما هو أقل من الحدث العادى أو الطبيعى ، وإنما ــ على العكس من ذلك تماما ــ تقدم ما هو أكثر وأعظم (Vickery, 1966: 70). وكنا لاحظنا فى أثناء تحليلنا للصور المختلفة أن أكثر الشعراء فيها قد دأبوا على تضخيم الأحداث وتكبيرها . وما يمكننا أن نضيفه هنا هو أن هذا التشبيه ــ بالرغم من الروح الأسطورية التى سيطرت على قصصه ــ احتاج قدرا من الضبط الواعى لتأليف عناصره . وذلك لأن الشاعر الذى يفتتح قصة بحرف (ما) ثم يتابع نسج أحداثها وشخوصها فى أبيات قد تزيد ، فى بعض الأحيان ، على عشرين بيتا ، وفى ذهنه أن يختتم ذلك بقفل خاص على وزن (بأفعل من ...) ، لهو شاعر يتحقق فى عمله الشعرى كثير من النضج .

لعل هذا هو السبب وراء تحقيق وحدة عضوية محكمة فى كثير من القصائد التى جاء فيها التشبيه الدائرى[٢٥] ، بل إن بعضا من تلك القصائد شكل التشبيه الدائرى لها وحدتها لأنه حوى أكثر أبياتها . من ذلك قصيدة أبى ذؤيب التى مطلعها :

أبا الصرم من أسماء حدثك الذى جرى بيننا يوم استقلت ركابها

(الهذليون ، ١٩٦٥ ، جـ ١ : ٧٠ــ٨١)

والقصيدة مؤلفة من ثلاثين بيتا استغرق التشبيه الدائرى منها واحدا وعشرين بيتا . أما الأبيات التسعة الباقية فجاء منها ستة قبل التشبيه كانت ارهاصا له ، وثلاثة بعده كانت خاتمته ونتيجته أساس ما قاله فى الأبيات الستة الأولى أنه كان يلاحق أسماء ، تلك التى ابتعدت ديارها عنه ، وكان فى صراع بين عقله الذى يخوفه بعلها :

وقد طفت من أحوالها وأردتها سنين فأخشى بعلها وأهابها

وقلبه الذى كان يعصوه كلما استجاب لعقله فيتراجع بتأثيره الى طلبها ثانية :

عصانى إليها القلب إنى لأمره سميع فما أدرى أرشد طلابها

أنه لا يدرى أهو راشد فى « طلابها » أم غير راشد ، لكن الذى يعلمه جيدا أن قلبه المحب يسير به الى حنف مؤكد :

فقلت لقلبى : يا لك الخير إنما يدلّيك للموت الجديد حبابها

لقد أوقفنا الشاعر هنا على سؤال كبير : ما الخطوة النهائية التى تلت ذاك الصراع ؟ هل استجاب لعقله فتوقف ؟ أم استجاب لقلبه فاندفع اليها مستهينا بالموت ؟ بعد هذا افتتح التشبيخ بذكر الخمر قائلا :

فما الراح راح الشام جاءت سبيّة لها غاية تهدى الكرام عقابها

كانت خمرته المحببة هى خمرة الشام التى كانت لها راية خاصةُ تعرف بها لشهرتها . وقد استطرد الشاعر يصفها ويحكى قصتها : فهى صافية صفاء اللحم النيء ، لا تؤذى شاربيها بحدتها أو حرارتها ، لذا احتاج صاحبها الى أن يسير مع الركبان خوف الاعتداء عليه من الطامعين . ولما سمع بها فتيان ثقيف رغبوا فيها لكنهم لم يستطيعوا شراءها لغلاء ثمنها ، كما لم يقدروا على اغتصابها لكونهم فى الأشهر الحرم . كان لابد ، إذن ، من دفع الربح الذى تطلبه ، أو يطلبه صاحبها :

فطـاف بهـا أبنـاء آل معتـب وعز عليهـم بيعهـا واغتصابهـا
فلما رأوا أن أحكمتهم ولم يكـن يحل لهم إكراههـا وغلابهـا
أتوها بربح حاولتـه فأصبحـت تكفت قد حلت وساغ شرابها

بعد أن امتلكها هؤلاء احتاجوا لأن يمزجوها بما يزكيها ، فكان العمل هو الذى يطلبون . وهنا استطرد الشاعر مرة أخرى ليصف هذا العسل ، ويحكى قصته التى ابتدأها بقوله :

بأرى التي تهوى الى كل مغرب اذا اصفر ليط الشمس حان انقلابها
بأرى التى تأرى اليعاسيب أصبحت الى شاهق دون السماء ذوابها

فهو عسل من انتاج نحلة رحلت، من أجل الحصول عليه، الى أماكن قصية

لا يعرف مًا وراءها. وكانت رحلتها القاسية تبدأ مع بداية اليوم وتنتهى بانتهائه. إن حرصها على ما تجلبه من عسل جعلا تفكر فى المكان الذى تخبئه فيه لتبعده عن أعين الطامعين، .لذلك اختارت جبلا شاهقا تطاول ذؤابته عنان السماء. وهى تعيش هناك متنقلة بين رؤوس الجبال حيث الثمر، وأواسطها حيث البرودة الصالحة للتعسيل. وبينما هى على هذه الحال،ُ صاعدة نازلة، رآها جانى العسل:

فلما رآها الخالدى كأنها ... حصى الخذف تكبو مستقلا إيابها
أجد بها أمرا وأيقن انه ... لها أو لأخرىَ كالطحين ترابها

عند رؤيته لها فرح بها ، وعزم على دخول بيتها . لكنه ــ مع هذا ــ لم يكن واثقا تماما من نجاحه فى ذلك . لقد وضع فى حسابه النجاح ، لكنه أيضا وضع فى حسابه شيئا آخر مضادا هو الهلاك دونها . فالمكان قاسي صعب المسالك لملاسة صخوره وارتفاعها ، لكن ما يطمع فيه من عسل يستحق منه المغامرة . حذره أصدقاؤه ونصحوه أن يتجنبها ، لكن خياله كان مشغولا بتصور قرص الشهد الذى تملكه ، فتجاهل النصح والتحذير ، ومضى ينصب الحبال الموصلة اليها . كان يعمل بذكاء وتصميم : ثبت الحبال ، وتدلى عليها من فوق صخرة ملساء يزل عنها الغراب . ثم راح يستعين على نحلها بالدخان حتى أبعده وتمكن منها . ولما وصل الشاعر الى هذا الحد بدأ يلملم أطراف الصورة المتباعدة فأعاد فى الذهن اقتران الخمر الى العسر ومزجهما معا :

فأطيب يراح الشام صرفا وهذه ... معتقة صهباء وهى شيابها

وانتقل بعدهما يستعيد طيب فم الفتاة ، ويضعه فى قفل التشبيه :

بأطيب من فيها اذا جئت طارقا ... من الليل والتفّت عليك ثيابها

ثم يتابع رسم مكانها عنده ، وقصتها معه . لقد أساءها تعلقه بالخمر فراح يعتذر لها عن العثرة طالبا منها الكف عن اللوم ، اذ لو كانت هى التى جاءت بما يسكر لما لامها على سقطتها . كأنه ــ فى هذا ــ يتمنى أن يكون موقفها منه مثيلا لموقفه هو منها :

ولو عثرت عندى اذا ما لحيتها بعثتها أولا أسيىء جوانبها
ولا هرها كلبى ليبعد نفرها ولو نبحتنى بالشكاة كلابها

وهكذا توحدت المواقف الثلاثة :

موقف الشاعر من حبيبته ، وموقف شاربى الخمر من الخمر ، وموقف مشتار العسل من العسل ، فكل واحد من الرجال الثلاثة كافح للوصول الى بغيته بغض النظر عن الأسلوب الذى انتهجه لذلك . وبهذا تكون القصيدة قد حققت وحدتها العضوية على مبدأ : العمل المضنى هو ضريبة الحياة المجيدة . وهو مبدأ يمكن أن نسميه الشعور المسيطر علىٰ كل أجزاء القصيدة .

(٦)

تلك كانت الوحدة التى شكل التشبيه الدائرى ـــ بأبياته الكثيرة ـــ أكبر جوانبها . لكن هناك تشابيه أخرى لم تكن ـــ بأبياتها القليلة ـــ تحقق مثل هذه المهمة الواسعة ، وإنما كانت تؤلف عنصرا من مجموعة عناصر أخرى متعددة فى القصيدة . وعلى أية حال ، فإن أقل ما كان يحققه هذا التشبيه فى بناء القصيدة هو أن يؤلف وحدة خاصة تتفاعل مع غيرها لتشكيل وحدة ذلك البناء الكلى . وهو فى وحدته الخاصة يحمل لنا قيمة دلالية عميقة لا ترتبط بالجاهلى وحياته فحسب وإنما بالإنسان ووجوده أيضا . وعلى هذا يمكننا أن نفتش فى خلفية الصور لهذا التشبيه عن معانٍ سامية وقيم رفيعة .

إن ما يثير فى موضوعات هذا التشبيه هو تكرارها بأنماط خاصة عند الشعراء الذين عالجوها . لقد لاحظنا ، فى مناقشتنا السابقة لهذه الموضوعات ، قدرا كبيرا من التوافق عند الشعراء الذين اشتركوا فى معالجة أى منها . ويشعر الباحث أنهم كانوا يكررون أنماط تبدو كأنها مرسومة سلفا فى ذهن كل واحد منهم مثلما كان الوثنيون يكررون طقوسا جماعية خاصة معروفة عند أصنامهم . لقد ربط بعض الباحثين مثل هذا التكرار الجماعى فى رسم الصورة بالعقلية الأسطورية

(Boulton, 1977: 132-133) ، التى توحد بين الدين الوثنى والسحر أو الفن بشكل عام (رباعى ، ١٩٨٢ : ٧٦) .

إننا لو عدنا ـــ بناء على هذا التوحد ـــ الى الموضوعات السابقة لوجدنا أن كل موضوع قد يخفى وراء مظهره الخارجى، معنى بعيدا يرتبط بالفكر الجماعى ويصدر عن « اللاشعور الجماعى » المنتج للنماذج العليا عند الأمم عادة (Beckson and Genz, 1977: 49) ، فالأسد الفاتك ، والنهر المزبد ، صورتان تبرزان الرجل المثال بقيمتى الشجاعة والكرم ، أو قوة الذات ورعاية المجموع ؛ وهما قيمتان رسمت حدودهما خبرة الجماعة التى تنزلتها من المسافة الزمنية الممتدة فى جذور التاريخ لهذه الجماعة .

ومثلهما الظبية الرقيقة ، والروضة العطرة ، فهما صورتان تظهران المرأة المثال بجماليها : المادى والروحى ، أو جمال الذات ، وتحميل الآخرين بامتداد نقاء الذات فيهم . والجماعة ـــ عموما ـــ تعشق التواصل الروحى الدائم وتجسده فى نماذج عليا تنطبع فى أخيلة الناس دائما . وما الأمومة الرحيمة المرسومة هنا إلا واحد من هذه النماذج . وكذلك الخمر المعتق ، والعسل البكر . فهما صورتان تحقق الواحدة منهما تزاوجا بين المرأة المثال فى جمالها مقبلها ، والرجل المثال فى جهاده من أجل امتلاك ذلك الجمال وتذوقه .

لقد تصرف الشعراء فى تشكيل هذه المعانى وتلك الموضوعات بما يتناسب والحركة الداخلية للقصيدة . فلقد لاحظنا أن الصورة الواحدة ـــ كصورة الأم الثكلى مثلا ـــ أمكن أن ترد فى قصيدتين متناقضتى النهاية ، لذلك لابد ـــ لتحديد النموذج الأعلى أو الرمز ـــ من ملاحظة البناء الداخلى لكل صورة .

إن صورة النهر ، التى تؤدى الى المقارنة بينه وبين الممدوح فى العطاء جاءت على نحو غريب ، لقد وجدنا هذا البحر هائجا يحتمى الملاح ، خوفا من أمواجه بسارية السفينة أو مؤخرتها ، فهل يدل هذا على عظم عطاء الممدوح فقط ؟ أما كان بالقدرة الدلالة على عظم هذا العطاء بطريقة يبدو فيها البحر هادئا ؟ اعتقد أن تصوير النهر ـــ جماعياً ـــ على ذلك النحو يتضمن دلالة أكثر من دلالة

العطاء . ربما أراد الشاعر الجاهلى ـــ شعوريا أو لا شعوريا ـــ أن ينقل عن طريق صورة النهر الهائج رسما أسطوريا للممدوح لا يبقيه فى مستوى الواقع والحقيقة ، وإنما يتجاوز به الى مرتبة البطولة الجماعية التى تضعه فوق مرتبة البشر العاديين . وهذا يعنى أن الرهبة منه دائمة الحضور فى قلب كل فرد عادى وخصوصا متلقى عطائه .

إن هذه الرهبة هى التى ارتضت للأسد أن يفترس البشر بوحشية طاغية خالية من الرأفة والرحمة . ويشعر الإنسان ـــ وهو يتابع مهاجمة هذا الأسد للقوم وفتكه بهم ـــ أنه أمام غزوة ماحقة لبطل مشهور من ابطال الماضى . فمنطق القوة ربما كانت عندهم أكبر من أى منطق . لذلك وجدناه يتحقق فى تصويرهم للرجل المثال فى عصرهم .

ويقابل هذا النموذج الفتاك نموذج آخر يقف فى زاوية مضادة تماما . فحين نستعرض صور الظبية أو ابنها نحس أن الشاعر كان يغالى فى تصوير الرحمة أو الجمال والبراءة مغالاة تعادل ـــ بشكل عكسى ـــ مغالاته فى تصوير العنف والقسوة عند الأسد . وبهذا أصبحت الرحمة الأسطورية قرينة للمرأة ، والقسوة الأسطورية قرينة للرجل .

وبناء على هذا يمكن أن نفكر بمستوى آخر للرمز مستمد من التركيب الاجتماعى والنفسى الذى كان يعيشه الجاهلى فى حياته اليومية :

فالرجل المثال ـــ خلف صورتى الأسد والنهر ـــ ربما كان رمزا لشيخ القبيلة ، وهو من تتجسد فيه مطالبهم فى الزعامة : إنه بحاجة إلى القوة بل القسوة وهى الصفة التى تؤهله للقيادة . كما أنه يجب أن يمتلك قدرة البذل والعطاء وهى الصفة التى تمنحه القبول الجماعى ، ثم أنه بالقوة وبالبذل ، يحقق صفة المهابة فى نفوس الآخرين .

والمرأة المثال ـــ خلف صورتى الظبية والروضة ـــ ربما كانت رمزا للقبيلة . ومن وظائف القبيلة أن تكون أما رؤوما لأبنائها . تحنو عليهم ، وتمدهم بما يأملون من خير وحماية وجمال .

أما الرجل المتحدى ــ خلف صورتى مشتار العسل ، وجالب الخمر ــ فربما كان رمزا عاما للبطل الجاهلى بزمانه ومكانه ، لقد فرضت عليه حاجته الى البقاء أن يكافح من أجل تحصيل الحياة من بين أنياب الموت العضل ، وبذلك كان لابد من التحدى والمخاطرة بالنفس .

وأما صورة الأم فقد تتجسد فيها أكثر الدلالات السابقة : إذا امتدت صورة الأم لتصبح رمزا للقبيلة ــ كما قلنا ــ فإن فتاها ربما امتد ليصبح رمزا للبطل الجاهلى المغامر أبدا . وهو فى رحلته فى الأرض القاسية المجهولة ــ التى يمكن أن تكون رمزا للحياة الواسعة ــ يلاقى آخرين يفتشون فى الأرض ذاتها عما يفتش هو ، لذا تصطدم المصالح ويحدث الصراع . عند هذا تبرز القسوة البشرية فى القتل ، أو التحدى الإنسانى فى الصمود .

وهكذا كان الإنسان الجاهلى فى التشبيه الدائرى ــ وهو مثال صالح لمعرفة بعض أفكار الجاهليين أو فلسفتهم ــ يشق طريقه وسط متناقضات رهيبة تهدد حياته بالدمار فى كل لحظة . إن تصوير الشاعر الجاهلى للنماذج السابقة قد رفعهم فوق صور البشر العاديين ، وقرّبهم من صور الآلهة كما جسدتها العقلية الوثنية العربية . إن النموذج الإنسانى الذى أوْحت به صور الأسد والنهر ــ مثلا ــ يذكرنا بتمثال الصنم (ود) فقد قالوا : إنه كان تمثال رجل كأتم ما يكون الرجال ، قد نقش عليه حلتان تبرز بحلة ويرتدى أخرى ، عليه سيف قد تقلده ، وقد تنكب قوسا وبين يديه حربة فيها لواء وجعبة فيها نبل (ابن الكلبى ، ١٩٦٥ : ٣٨) . فكل منهما يجسد قيم الرئاسة والزعامة القبلية فى ذاك العصر .

بهذا تلتقى صور الآلهة أو الأصنام مع صور النماذج العليا الجاهلية لأنها جميعا تجسد مجموعة القيم التى كان الناس فى ذلك الوقت يؤمنون بها. إن ما قيل حول كفاح الإنسان الوثنى القديم عامة للسيطرة على ما حوله من صعاب أو متناقضات (مونرو، ١٩٧٠، جـ ١: ٣٤٥)، فهو أهم ما كان ينتظم عمل الجاهلى أو تحدياته ومغامراته. فالحياة كانت تلوح له من خلال متناقضات وتفرض عليه ــ من أجل الوصول اليها ــ حل تلك المتناقضات أو التصالح معها.

لعل هذا السبب هو الذى جعل شعراء التشبيه الدائرى يفكرون بمتناقضين من عالم الحيوان :

الأسد الذى يمثل قمة القسوة والبطش .
والظبية التى تمثل قمة الرحمة ، والطهر .

وبمتناقضين آخرين من الماء :

النهر الهائج الذى يمثل الرهبة مع العطاء .
النطفة الهادئة التى تمثل الصفاء والنقاء .

وبمتناقضين آخرين من الطبيعة :

الجبل الذى يمثل الصعوبة والمخاطرة .
والروضة التى تمثل الجمال ، والخير .

لكن فلسفة المتناقضات التى ارتهم الموت بجانب الحياة لم تولد فيهم النكوص والتراجع ، وإنما ولدت الجرأة والتحدى حتى كان الواحد منهم يحصل مبتغاه بالفكر والعرق والمغامرة .

إن مثل هذا التناقض أفاد بناء القصيدة كثيرا لأنه استطاع أن يحقق لها وحدتها من خلال تفاعلات مثيرة بين موضوعات هذا التشبيه بعضها ببعض من جهة ، وبين موضوعاته وموضوعات القصيدة الأخرى من جهة ثانية .

وهذا يذكرنا بما جعله أرسطو شرطا فى الحدث الدرامى ، والوحدة التى ينتجها . فمعالم الحدث الدرامى عنده هى المفارقة الدرامية التى يترتب عليها الصراع المنتهى حتما إلى الانقلاب أو التطور إلى العكس . وهى معالم لا وجود لها فى الحدث بمعناه المألوف فى الحياة . إن هذا ــ كما يرى ــ يتطلب منا أن نلاحظ عدم ترابط أجزاء الحدث الدرامى ترابطا منطقيا بالمعنى المألوف للمنطق ، ذلك لأن الحوادث الدرامية يتلو بعضها بعضا لا على قواعد المنطق المألوف فى الحياة وإنما على قواعد منطقها هى ، أى منطق المفارقة التى نبع منها الحدث (رشدى ، ١٩٧٥ : ٢٣) .

وبناء على هذا يغدو كثير من القصائد ، التى تؤلف التشبيه الدائرى جزءا من وجدانها ، بناء دراميا ، إذ أن ذلك التشبيه ، بوصفه وحدة خاصة ، يثير وحدات أخرى ترتبط به على أساس التضاد أو التنافر أو المفارقة ، وبذلك يتحقق التفاعل الذى ينتج وحدة القصيدة الكلية التى أساسها تنمية الحدث أو الأحداث بالصراع الحيوى الداخلى ، لا بالتسلسل المنطقى الخارجى .

* * *

وهكذا فإن الأساس الذى جعلنا نعد التركيب المبتدىء بـ (ما) والمنتهى بـ (بأفعل من) تشبيها ، هو المقارنة التى هى شرط أساسى لكل تصوير ينشأ بين عنصرين أو أكثر . ولا يختلف اثنان على أن التشبيه تصوير فى أساسه وهو يعتمد على المقارنة بين عنصرين أحدهما المشبه وثانيهما المشبه به . وقد دفعنا هذا الى أن نختلف مع من أعطاه اسما مخالفا من النقاد قديما وحديثا . أن العمل الخاص الذى يقوم به الشاعر فى هذا التشبيه ، وهو الدوران من النفى الى الإثبات جعلنا نميزه باسم « التشبيه الدائرى » ليكون لونا جديدا من ألوان التشبيه ينضاف الى الألوان الأخرى كالضمنى والبليغ وغيرهما .

وحين بحثنا فى جذور هذا التشبيه ، وجدنا أن الشعراء الجاهليين استخدموه بأعداد تجعل منه عندهم ظاهرة تستدعى الرصد والبحث ، خصوصا انهم ربطوه بموضوعات خاصة أهمها الأسد ، والظبية ، والنهر ، والنطفة ، والجبل ، والروضة ، والعسل ، والخمر ، وأنهم اتفقوا فيها على منهج قصصى صير من الأحداث حكايات خرافية ، ومن الشخوص أبطالا أسطوريين . ولعل ذلك يرتد الى العقلية الوثنية الأسطورية التى كانت تجسد مثلها العليا فى هيئة نموذج بشرى ، أو صنم حجرى .

لقد لاحظنا أن المعانى التى يمكن أن تستخلص من الموضوعات السابقة ترتبط بفلسفة التناقض أو التضاد التى كانت ترى الإنسان الجاهلى الموت قريبا من الحياة ، والقسوة الى جانب الرحمة ، والمخاطرة قرينة للمخير . وهى فلسفة منحت كثيرا من القصائد ، التى ألف التشبيه الدائرى جزءا منها ، بناءً دراميا مثيرا .

الهوامـــــش :

(١) رائح : حد الريح فهو رائح . وزوجته الريح : اصابته . يكب السفين لأذاقته : أى يقلبه على وجهه ، العبر : الشط . الأثل والزار : شجر يحيط القلاع : ينزلها حتى لا يقلب الريح السفينة . والزيار : الجبال .

(٢) أم أدراص : أدراص : جمع درص وهو ولد اليربوع أو القنفذ أو نحوها . وقيل : أم ادراص : الداهية .

(٣) استطرد المبرد (ت : ٢٨٥) فى كتابه « الكامل » جـ ٢ ، ص ١٥٥ ، بعد حديث طويل عن التشبيه فقال : « وقد عاب بعض الناس قول كثير :

فما روضة بالحزن طيبة الثرى ... يمج الندى جثجاثها وعرارها
بمحرق من بطن وادٍ كأنما ... تلاقت به عطارة وتجارها
بأطيب من أردان عزّة موهنا ... وقد أوقدت بالمندل الرّطب نارها

وحكى الزبيريون أن إمرأة عرضت لكثير فقالت : « ... فض الله فاك أرأيت لو أن زنجية بخرت أردانها ، بمندل رطب ، أما كانت تطيب ؟ ». وقد استشهد ابن ناقيا البغدادى (ت : ٤٨٥) فى كتابه : « الجمان فى تشبيهات القرآن » بأمثلة من هذا التشبيه لقيس بن الخطيم ص ١٠٨ ، وللأعشى ص ١٢٦ .

(٤) البديعيات جمع بديعة وهى : كما يعرفها على أبو زيد ــ « قصيدة طويلة فى النبى ﷺ يتضمن كل بيت من أبياتها نوعا من أنواع البديع يكون هذا البيت شاهداً عليه » . البديعيات فى الأدب العربى : نشأتها ، تطورها ، أثرها ، ص ٤٦ .

(٥) يعتمد شوقى ضيف على مفهوم بعض النقاد القدامى للتضمين . قال ابن رشيق : التضمين هو « أن تتعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها .. وربما حالت بين بيتى التضمين أبيات كثيرة بقدر ما يتسع الكلام وينبسط الشاعر فى المعانى ولا يضره ذلك إذا أجاد » . (العمدة ، جـ ٢ ، ص ١٧١ ، ١٧٢) .

(٦) طبع ديوان الأعشى الكبير بتحقيق محمد محمد حسين أول مرة عام ١٩٥٠ وفى مقدمته جاءت الدراسة المذكورة . أما كتاب « تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام » لشكرى فيصل فقد طبع أول مرة عام ١٩٥٩ أى بعد تسع سنوات من ديوان الأعشى .

(٧) هذا وهم من شكرى فيصل ، فقد رأينا أنه وجد بيبت واحد فقط من العصر الجاهلى .

(٨) غبطاء . طويلة العنق ، والترشيح : لحس الأم ما على طفلها من الندة حين تلده . الشعر الأثيث : الغزير الطويل .

(٩) قارنْ بين مثال ابن الخطيم السابق ومثال من بشر بن أبي خازم (ديوانه ، ١٩٨٣ ، ص ٨) لتتبين التشابه الكبير بينهما .

(١٠) السلاما : شجر أخضر تلزمه الظباء لتستظل به . وجرة : موضع بين مكة والبصرة . وبس : موضع عند حنين ، صام النهار : اذا اعتدل . يقتات : يتبع . الوهد : المطمئن من الأرض ، والمكان المنخفض كأنه حفرة . السدف : ظلمة الليل .

(١١) قارن بين تشبيه خفاف السلمي السابق وتشبيه آخر لعمرو بن الداخل مثلا (الهذليون ، ١٩٦٥ ، جـ ٣ ، ص ٩٨) لتقف عند التشابه الكبير بينهما .

(١٢) مخدر : أسد في خدره أي عرينه . القريتان : مكة والطائف . النبط : جيل كان يسكن العراق . محصد : زرع حان حصاده . المعتد : المعد . ما في غد هو خبر المبتدأ مرجاة . وغد الثانية توكيد للأولى . أي أن رجاءهم لما في الغد حملهم على الفرار . المساك : الاحتباس والنبات . أسمع أولى الدعوتين . صاح صيحة واحدة ثم لم يمهله الأسد ليصيح ثانية . خام : نكص وجبن .

(١٣) قارن ، للوقوف على التشابه الكبير ، بين مثال الأعشى هذا ومثال ساعدة بن جوية (الهذليون ، ١٩٦٥ ، ص ٢٣٨—٢٤٠)

(١٤) الأواذي : الأمواج والواحدة آذى . العبرين بكسر العين وفتحها : صفتا النهر . لجب : له صوت قوى . الينبوت : شجر الخشخاش . والحصد : ما تكسر من أعواد الشجر فحمله ماء النهر .

(١٥) قارن ، للوقوف على نهج الشعراء المتماثل ، بين صورة الفرات عند النابغة هنا وصورته عند الأعشى في ديوانه (١٩٧٤ ، ص ٨٩) .

(١٦) قارن بأبيات السكوني الثلاثة هذه أبياتا ثلاثة للأعشى تشبيهها تماماً (الأعشى ، ١٩٧٤ ، ص ١٠٧) .

(١٧) الصدع : الشق في شيء صلب . وقد فسرها شارح الديوان بأنها الوعل الخفيف الجسم . لكن السياق يفرض أن تكون الشق في الصخور لأن الكلام هو حول المكان الآمن . وجبة وشوط مكانان قيل أنهما في جبال طيء واللقوة : العقاب الحقيقة السريعة الاختطاف . والشعواء : العقاب المعقوفة المنقار . والاشافي : جمع الأشفى وهو المثقب .

(١٨) انظر أبيات أبي ذؤيب هذه في ديوان الهذليين ، ١٩٦٥ ، جـ ١ ، ص ١٤٨ .

(١٩) الضرب : العسل الأبيض الذى قد صلب واسترخى ، يذكر ويؤنث .

(٢٠) البختي : صاحب الجمال . الوسوق جمع وسق : وهو الحمل . رفع : كثير . مطعة : مملوءة . طوقك : طاقتك .

(٢١) شهلة : امرأة كبيرة . لم يتفوق على هذه الصورة عدد أبيات سوى صورة واحدة فى الحمر لأبى ذؤيب الهذلى حيث بلغت أبياتها واحدا وعشرين ومطلعها :

فما الراح راح الشام جاءت سبية ... لها غاية تهدى الكرام عقابها

راجع ديوان الهذليين ، جـ ١ ، ص ٧ــ٨١ .

(٢٢) نصب : أى نصب عيونهم ، مبتغاهم .

(٢٣) شراذما : قطعا. يضاحي الجلد جذورها. الواحد حدر وهو الورم. ويقال: حدر جلده: اذا نتأ وورم.

(٢٤) راجع فى هذا مقدمة محمد محمد حسين على ديوان الأعشى ، وكتاب الدكتور أحمد كمال زكى « شعر الهذليين فى العصرين الجاهلى والإسلامى » .

(٢٥) قارن هذا بطبيعة الوحدة فى القصيدة الجاهلية كما أبرزها بحث : الصورة والرؤية عند زهير بن أبى سلمى ، فى مجلة أبحاث اليرموك ، ١٩٨٣ ، العددين الأول والثانى ، المجلد الأول ، ص ٧٩ وما بعدها .

المراجع العربية :

ــ ابن أبي الأصبع :

تحرير التحبير ، تحقيق د. حفني محمد شرف ، القاهرة : لجنة احياء التراث الإسلامي ، ١٩٦٣ .

ــ إبن ابي خازم :

ديوان بشر بن أبي خازم ، تحقيق د. عزة حسن ، دمشق : ١٩٧٢ م .

ــ ابن ابي سلمى :

شرح ديوان زهير بن أبي سلمى . صنعة ثعلب ، القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٤ .

ــ الأعشـــى :

ديوان الأعشى الكبير ، تحقيق د. م. محمد حسين ، بيروت ، دار النهضة العربية ، ١٩٧٤ .

ــ البطل ، على (دكتور) :

الصورة الفنية فى الشعر العربى حتى آخر القرن الثالث الهجرى ، بيروت : دار الأندلس ، ١٩٨٠ م .

ــ البهيتى ، نجيب محمد :

تاريخ الشعر العربى حتى آخر القرن الثالث ، القاهرة : مؤسسة الخانجى ، ١٩٦١ .

ــ أبو تمام ، حبيب بن أوس :

شرح ديوان الحماسة للتبريزى ، تحقيق : د. محمد عبد المنعم خفاجى ، القاهرة : محمد على صبيح وأولاده ، ١٩٥٥ م .

ــ الجبورى ، يحيى (دكتور) :

قصائد جاهلية نادرة ، تحقيق : د. يحيى الجبورى ، بيروت : مؤسسة الرسالة ، ١٩٨٣ .

ـــ الجندى ، على :
فن التشبيه ، القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٨٢ م .

ـــ ابن حجر ، أوس :
ديوان أوس بن حجر ، تحقيق : « د. محمد يوسف نجم ، بيروت : دار صادر ، ١٩٦٧ .

ـــ الحاوى ، ايليا :
نماذج فى النقد الأدبى ، بيروت : دار الكتاب اللسانى ، ١٩٦٩ .

ـــ ابن الخطيم ، قيس :
ديوان قيس بن الخطيم رواية ابن السكيت وغيره ، تحقيق : د. ناصر الدين الأسد ، القاهرة ، مكتبة دار العروبة ، ١٩٦٢ م .

ـــ الدسوقى ، عمر :
النابغة الذبيانى ، القاهرة : دار الفكر العربى ، ١٩٦٠ .

ـــ رباعى ، عبد القادر (دكتور) :
الصورة والرؤية عند زهير بن ابى سلمى ، مجلة أبحاث اليرموك ، العددان الأول والثانى ، المجلد الأول ، أربد ـــ الأردن : جامعة اليرموك ، ١٩٨٣ . « مدخل الى دراسة المعنى بالصورة فى الشعر الجاهلى : بحث فى التفسير الأسطورى » ، المجلة العربية للعلوم الإنسانية ، العدد السادس ، المجلد الثانى ، الكويت : جامعة الكويت ، ١٩٨٠ .

ـــ رشدى ، رشاد (دكتور) :
نظرية الدراما من أرسطو الى الآن ، بيروت : دار العودة ، ١٩٧٥ .

ـــ ابن رشيق ، أبو على الحسن :
العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق : محمد محيى الدين عبد الحميد ، القاهرة ، المكتبة التجارية الكبرى ، ١٩٦٣ .

ـــ زكي ، أحمد كمال (دكتور) :
شعر الهذليين فى العصرين : الجاهلى والإسلامى ، القاهرة : دار الكتاب العربى ، ١٩٦٩ .

ـــ أبو زيد ، على :
البديعيات فى الأدب العربى : نشأتها ، تطورها ، أثرها ، بيروت : عالم الكتب ، ١٩٨٣ .

ـــ السلمى ، خفاف بن ندبة :
شعر خفاف بن ندبة السلمى ، جمعه وحققه د. نورى حمودى القيسى ، بغداد : مطبعة المعارف ، ١٩٧٢ .

ـــ الضبى ، المفضل :
المفضليات ، تحقيق أحمد محمد شاكر ، وعبد السلام هارون ، الطبعة الرابعة ، القاهرة : دار المعارف .

ـــ ضيف ، شوقى (دكتور) :
العصر الجاهلى ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٧ .

ـــ عبد الرحمن ، نصرت :
الصورة الفنية فى الشعر الجاهلى ، عمان ، الأردن : مكتبة .

(٢) البلاغة فى الآداب الأوروبية

[موضوع التشبيه]

التشبيه هو نوع من الصور البلاغية يستدعى مقارنة بين حدثين مختلفين ، ويختلف عن الاستعارة فى أن وجه الشبه يكون واضحاً جلياً يشار إليه بكلمات نحو : مثل ، والكاف .

وعادة ما يعكس لنا التراث الشائع من التشبيهات الجارية فى الكلام اليومى — مقارنات بسيطة أساسها العالم الطبيعى أو الموضوعات المحلية المألوفة كما فى الأمثلة التالية : « هو يأكل كالعصفور » ، « هو أنيق كالسوط » ، « هو بطىء كدبس العسل » .

وفى بعض الحالات تكون أصول المقارنة مفقودة كما فى هذا التعبير : « ميت كمسمار الباب » . والتشبيه فى الأدب قد يأتى مباشراً وأكثر وضوحاً ، وقد يكون أكثر إطالة وتعقيداً كما فى الأسطر التالية من مسرحية « عطيل » :

« أبداً لم يشابه إباجو بحر البلطيق .
ذا التيار المتجمد والمجرى الإلزامى .

ولا يحس أبداً بعودة أنحساره ، ولكنه يثابر على موافقته أو التلاؤم معه قبالة البحر الأسود أو المفاجأة الجهنمية .

وإذ كان كذلك فأفكارى دموية مع خطوات عنيفة
ولن أنظر أبداً إلى الخلف » .

ويعمل التشبيه أكثر من مجرد التأكيد بأن إلحاح « عطيل » على الإنتقام لا يمكن تنحيته الآن جانباً ، إنه يرشّح بقوى طبيعية هائلة ، وأسماء الأعلام أيضا ترشح لعالم ناءٍ مجلوب من الأساطير والتداعيات التاريخية ، وتذكارات الثقافة « عطيل » الأجنبية ومغامراته الماضية .

والتشبيه . الهوميـري أو الملحمي هو مقارنة وصفية ذات طول أكبر ، وعادة يحتوى على بعض الإنعكاسات الإستطرادية مثل :

أو مثل امرىء يريد أن يسقى صديقته فيمدّ مجرى من بعض الينابيع إلى نباتاته ، وعلى كل أرضه المحروثة وبيده ينقى بعيداً السدود ليحرر القنوات ، والحصى الصغيرة التى تتدحرج دائرة مع الماء مرحة واقعة بمحاذاة الضفة بأسرع مما يستطيع المرء أن يتابعه .

وهكذا يظل أبداً النهر يلحق بـ «أخيل» فى عدوه السريع مع أنه كان عدّاءً سريعا ، لأن الآلهة أقوى من الرجال .

(٣) [الصور الفنية]

لنورمان فريدمان

ترجمة / جابر عصفور

مجلة الأديب العراقية ـــ العدد / ١٦

الصورة Image استعادة ذهنية لإحساس أنتجه إدراك فيزيقى . فاذا أدركت عين واحدة منا لوناً ما ، فانه يسجل صورة لذلك اللون فى ذهنه ، وهى « صورة » لأن الإحساس الذاتى الذى خبره المدرِك [بكسر الراء] سيكون نسخة ظاهرية ، أو مجرد إنعكاس للون الموضوعى نفسه . ويمكن للذهن أن ينتج صوراً عندما لا يعكس المدركات الفيزيقية المباشرة ؛ كما يحدث عندما يحاول المرء تذكر بعض الأشياء التى ادركها ذات مرة إلا إنها لم تعد موجودة فى مجال الإدراك المباشر ، أو عندما ينتقل الذهن بطريقة غير مباشرة إلى خارج حدود التجربة ، أو كما يحدث فى مجموعات الصور التى يشكلها الخيال من آدراك حسى ، أو فى هلوسة الأحلام والحمى ، وما اشبه .

أما الصور الفنية Imagery فإنها تستخدم فى مجال الأدب على وجه التشخيص لتشير إلى الصور التى تولدها اللغة فى الذهن ، بحيث تشير الكلمات أو العبارات : إما الى تجارب(١) خبرها المتلقى من قبل ، أو إلى انطباعات(٢) حسية فحسب. وعندما يقول ارشيبالد ماكليش فى « فن الشعر » Arts poetica أن القصيدة ينبغى أن تكون « بكماء » كالعملات القديمة فى إبهام اليد ، فانه لا يعنى بذلك أن لغة الشعر ينبغى أن تستغل أهمية الصورة فحسب ، بل هو يمثل لما يعنيه بالتعبير عنه من خلال الصورة ؛ أى انه يلمح الى أن القصيدة ينبغى أن يقوم تأثيرها على الخيال اكثر مما يقوم على العقل ، كما لو كان المرء يتحسس عملة قدميه بأصابعه (ادراك فيزيقى) . وعندما يقول « لا ينبغى للقصيدة أن تعنى /بل توجد » فان معنى كلامنا هنا هو نفس المعنى السابق ولكن لغته

مختلفة ، لأنّ هذه العبارة مجردة اكثر منها حسية أو قائمة على صورة ، وتتعامل مع فكرة أو مفهوم اكثر مما تتعامل مع ادراك أو احساس .

ويمكن أن يشخص هذا الجمع بين المعنى والصورة الأضراب الذى يحدثه استخدام مصطلح الصورة الفنية فى الدراسات الأدبية ، ذلك لأن المصطلح يستخدم استخدامات متعددة ليشير إلى معنى عبارة تتضمن صوراً ، أو ليشير إلى الصور نفسها ، أو إلى جمّاع المعنى والصور . وهكذا تقول الآنسة داونى Miss Downey « لا ينبغى أن نفهم الصورة على أنها نسخة أو شيء مادى ، بل على انها محتوى لفكر يتركز فيه الإنتباه على خاصية حسية نوعاً ما » . وتقول الآنسة سبرجن « أنا استخدم مصطلح الصورة هنا باعتبار الكلمة الوحيدة المتاحة لتشمل كل أنواع التشبيه ، وكل أنواع الاستعارة ، التى هى — فى الحقيقة — تشبيه مركز » . أو يقول س.د. لويس « إنها لوحة مؤلفة من كلمات » ، أو يشير فوجل إلى الصورة بإعتبارها « العنصر الحسى فى الشعر » .

ويمكن اختزال التعريفات المتنوعة للصورة — من أجل اهداف الدراسة الحالية — الى ثلاثة تعريفات :

١ — الصورة الذهنية .

٢ — الصورة باعتبارها مجازاً .

٣ — الصورة باعتبارها أنماطاً تجسد « رؤية رمزية » أو « حقيقة حدسية » .

وينصب الإهتمام فى التعريف الأول على ما يحدث فى ذهن القارىء ، (أى النتيجة) ، أما فى التعريفين الثانى والثالث فالاهتمام بالصورة من حيث هى لغة ودلالات (أى العلة) . وبالطبع فإن أياً من هذه التعريفات لا ينفصل عن غيره انفصالاً كاملاً ، إلا أن ذلك التصنيف مقيد لبداية البحث .

يركز التعريف الأول على العلاقة بين العبارة المكتوبة فى الصفحة والإحساس Sensation الذى تولده فى الذهن ، ويتضمن بحث مشكلتين متوازيتين : تتصل أولاهما بوصف القدرات الحسية لذهن الشاعر بطريقة موضوعية وتحليلية ؛ وتتصل

ثانيتهما بفحص واختبار ، وربما تحسين قدرة القراء على تقدير قيمة الصورة فى الشعر . والمنهج المستخدم ــ فى ظل هذا التعريف ــ منهج إحصائى ، بمعنى أن يقرأ الدارس القصيدة التى يحللها ، ثم يسجل بطريقة إحصائية وتصنيفية الصور المختلفة التى يمكن أن تثيرها القصيدة فى ذهنه : أو يطلب من شخص ما قراءة القصيدة ، ثم يسجل بنفس الطريقة الاستجابات الذاتية عن ذلك الشخص أو القارىء . ولقد أثير الاهتمام بهذا الجانب ــ فيما يبدو ــ بسبب التجارب المبكرة التى قام بها سير فرانسيس جالتون (١٨٢٢ــ١٩١١) فى سيكولوجية الإدراك ، والتى نشر جانباً منها فى بحثه عن « إحصاءات الصورة الذهنية » عام ١٨٨٠ . لقد اكتشف جالتون أن البشر يختلفون فيما بينهم من حيث عاداتهم وقدراتهم على تشكيل الصور ، (ولقد جرت اسئلة اختباراته السيكولوجية على النحو التالى : ما الذى يمكن أن تسترجعه فى ذهنك وتصفه الآن من مائدة الإفطار التى جلست اليها صباحاً ؟) فبينما يكشف شخص عن نزعة بصرية سائدة فيما يتصل بقراءاته وذكرياته وتأملاته (كما يفعل العديد من الناس بالفعل) يكشف شخص آخر عن نزعة سمعية ، ويكشف ثالث عن نزعة شمية ، بينما لا يكون لدى الرابع أى نوع من الصور على الإطلاق .

وبينما لا يميز التعريف الأول بين الحقيقى والمجازى من الصور ــ أحياناً يركز على أحدهما وأحياناً على كليهما ــ فان التعريف الثانى يركز على طبيعة العلاقة بين المجاز والحقيقة ، أى على الاستعارة Metaphor ، وعلى الرغم من أن المجاز ليس ــ فى حقيقة الأمر ــ إلا الصورة . فإنه يستخدم اصطلاحاً ليشير إلى العلاقة الشاملة بين الحقيقة والمجاز لا إلى أحدهما فحسب . ولقد طرح بحث الاستعارة بطريقة جديدة ــ بعد أن ظلت متقوقعة فى أبحاث البلاغيين التقليديين ــ مع محاضرات ماكس موللر التى القاها فى المعهد الملكى فى الفترة ما بين ١٨٦١ــ١٨٦٤ ، والتى نشرها ــ بعد ذلك ــ فى مجلدين بعنوان « محاضرات فى علم اللغة » . لقد تساءل موللر عن السبب الذى يجعل الشاعر يشّبه حبيبته بالوردة ، وهو تساؤل أدى إلى تساؤلات أخرى عن كيفية الصلة بين الحبيبة والوردة . والطرائق التى تتم بها هذه الصلة . ومازالت إجابة موللر مؤثرة

حتى اليوم ، على الرغم من الجدل الذى أثارته فرضياته . تتلخص هذه الإجابة فى أن الإنسان عندما يتطور ، فيصل بإدراكه إلى الجوانب المعنوية واللامادية من الكون ، يضطر الى التعبير عن هذا الإدراك الجديد ، بالكلمات الدالة على الأشياء المادية لأن لغته تقتصر عن تلبية حاجاته . وتعجز عن الوفاء بمطالب إدراكاته الجديده للكون ، ويصبح طابعها الحرفى فى غير محدد أو كامل أو فعال . وهذا يعنى أن الصورة المجازية Figurative لا تستخدم إلا بهدف الوصول إلى تعبير أعظم تحديداً . وبذلك تنمو اللغة — فى سعيها وراء التحديد — من خلال الاستعارة .

ويرتبط التعريف الثالث والأخير بوظيفة أنماط الصورة الفنية ، سواء أكانت حقيقية أو مجازية أو كليهما معاً ، باعتبارها رموزاً تستمد فعاليتها من التداعى السيكولوجى . ولن تقتصر مشكلة التحليل — فى ظل هذا التعريف — على التحقق مما يكشف عنه اختيار الشاعر[1] لصورة من قدراته حسية لذهنه فحسب ، بل يمتد إلى ما يكشف عنه هذا الاختيار من اهتمامات الشاعر وذوقه ومزاجه ، ورؤيته وقيمته ؛ وبالتالى يهتم التحليل بتحديد[2] وظيفة الصور المتكررة فى القصيدة ، باعتبار هذه الصور بمثابة لوازم نغمية ووسائل بنائية ورموز ، تكشف عن دلالة القصيدة وما تشير إليه . كما يهتم التحليل بفحص العلاقات بين أنماط صور الشاعر ككل وبين الأنماط المشابهة لها فى الشعائر والأساطير . ويصبح المنهج إحصائياً مرة أخرى ، وذلك لأنه لن يتضمن تصنيف أنواع الصور الذهنية التى يمكن أن توجد لدى شاعر بعينه فحسب ، بل يتضمن — بالمثل — تصنيف مجالات الموضوعات التى نبعت منها هذه الصور . وعلى الرغم من أن أفكار كارولين سبرجن قد سبقتها دراسة ولتر هويتر (نموذج من التفسير) سنة ١٧٩٤ ، ودراسة وليم سبولدنج (رسالة فى توثيق سيدين كريمين لشكسبير) سنة ١٨٧٦ عى الرغم من ذلك فان كتابها الذى أصدرته عام ١٩٣٥ عن « الصورة الشكسبيرية » كان مسئولاً إلى حد كبير عن إثارة الاهتمام المعاصر بهذا المجال ، سواء فى جانبه السلبى أو الإيجابى .

يمكن ـــ الآن أن نبحث ما يتضمنه كل واحد من هذه التعريفات الثلاثة ، وكيف يرتبط كل منها بالآخر ، وما هى القيم التى يحتويها كل تعريف .

لقد حدد علماء النفس مجموعة من الأنواع المختلفة للصورة الذهنية : الصورة البصرية (صورة المشهد التى يمكن أن تقسم أقساماً فرعية تبعاً للإشراق ، والوضوح ، واللون والحركة) ؛ والصورة السمعية ؛ والصورة الشمية ؛ والصورة الذوقية ؛ والصورة اللمسية (ويمكن أن تنقسم بدورها تبعاً للحرارة والبرودة والنسيج) ؛ والصورة العضوية (المتصلة بضربات القلب ، أو النبض ، والتنفس ، والهضم) ؛ والصورة الحركية أو العضلية (المتصلة بالتوتر العضلى والحركة العضلية) . ومن الواضح أن هذا التصنيف ، على الرغم مما قد يكون فيه مبالغة فى التعقيد والتفصيل بالنسبة لأغراض النقد الأدبى ، إلا أنه بمثابة خطوة تمهيدية لغيره من مناهج نقد الصورة ، ذلك لأنه يحدد طبيعة مادة الصورة نفسها .

حقق استخدام ذلك التصنيف مجموعة من النتائج القيمة فى مجال الأدب . ودراسة داونى « الخيال الخلاق » مثال على ذلك . لقد شجع مفهوم الصورة الذهنية ـــ أولاً ـــ على تحرر الذوق وشموله ، لأننا بمجرد أن نعرف اختلاف الشعراء فيما بينهم تبعاً لتنوع قدراتهم الحسية ، يسهل علينا أن نتذوق أنواعاً مختلفة من الشعر . أن كثيراً من صور برواننج Browning ـــ على سبيل المثال ـــ صور لمسية ، وهؤلاء الذين تسيطر عليهم النزعة البصرية فى تلقى الصور غير عادلين فى اتهامه بالغموض (راجع J.K. Bonell. PML A. 37/1922) . وأيضاً فان الشكوى المتكررة من أن شعر شللى أقل حسية من شعر كيتس تقوم على عدم فهم أساسى لطبيعة الصورة ، لأن شعر شللى يحتوى كثيراً من الصور مثل شعر كيتس ، وإن كانت من نوع مخالف نوعاً (انظر فوجل ، صور كيتس وشللى) . ويقدم لنا مفهوم الصورة الذهنية ـــ ثانياً ـــ دليلاً قيماً يحدد لنا نمط الخيال الذى يتميز به كل شاعر ؛ فإذا عرفنا ـــ مثلاً ـــ أن شعر كيتس يتميز بغلبة الصور العضوية واللمسية بينما يتميز شعر شللى بغلبة صور الحركة ، فإن

هذه المعرفةُ القيمة تمدنا بمصطلحات وصفية هامة ، نتمكن عن طريقها من تحديد إنجازات كل شاعر . ومن ناحية ثالثة فإن مفهوم الصورة الذهنية له فائدته التربوية ، لأن المعرفة بأنواع الصور الذهنية تمكن الناقد والمعلم على السواء من تنمية عادات أفضل من القراءة ، وبذلك تنمو عملية التذوق الجمالى وتتحسن عن طريق تشجيع القارىء على تكوين صور بعَينها فى ذهنه أثناء قراءته الشعر .

ولكن مساوىء منهج دراسة الصورة الذهنّية غالباً ما تفوق محاسنها الصورة الذهنية .

إن المنهج الذى يطرحه مفهوم الصورة الذهنية يتعثر دائماً عند نقطة لا يوجد لها علاج حاسم . اذا كان الشعراء ـــ شأنهم فى ذلك شأن القراء ـــ مختلفين من حيث عاداتهم فى تشكيل الصور ، فإن محاولة تحديد[1] أو تمييز خيال أى شاعر ـــ وبالتالى صوره ـــ امر لا ينفصل بالضرورة عن خيال الناقد وعاداته الذهنية . وعلى سبيل المثال ، ان صورة تبدو شديدة اللمسية لقارىء يمكن أن تكون صورة بصرية تماماً لدى قارىء آخر . ومن ناحية ثانية : إن هذا[2] المنهج يميل إلى المبالغة فى تأكيد الدور الذى تلعبه الصور الذهنية فى تفهم الشعر وتذوقه ، وهى مبالغة يمكن أن تعرقل عملية تفهمنا للشعر واستمتاعنا به ، بدلاً من أن تشجع عليه ، إذ أن الشعر لا يحدث تأثيره بالمحتويات الحسية للصورة فحسب ، فثمة المعنى ، والشعور والعاطفة ، كما انتهى بيتس فى دراسته عن « تصنيف الصورة الذهنية ووظائفها » .

وأهم من ذلك أن التركيز على الخصائص الحسية للصور يصرف الانتباه عن وظيفة هذه الصور فى السياق الشعرى . من الضرورى ـــ على سبيل المثال ـــ أن نميز بين الصورة الحقيقية والصورة المجازية ، ونحدد ـــ فى حالة الصورة المجازية ـــ الكيفية التى ينبغى أن تنظر بها إلى المجاز . إن فهم وظيفة تشبيه اليوت المشهورة :

كمريض مخدر على منضدة العمليات

(هو من قبيل الصورة المجازية) يعتمد أقل الاعتماد على استعادة الذهن

للإحساسات المتنوعة التى يمكن أن يثيرها التشبيه . بل إن التركيز على المحتويات الحسية سوف يقتصر بناء على استعادة الإحساسات المتنوعة المرتبطة بالتشبيه : ابتداء من الرائحة النفاذة للمخدر والمطهرات ، والإحساس العضلى بالحذر والاستلقاء ، والإحساس السمعي بالطنين فى الأذن ، وانتهاء بالإحساس البصرى المتصل بالشعاع الأبيض الكرومى لغرفة العمليات . وبذلك يعتمد فهم التشبيه على ما إذا كان كلاً من إليوت والقارىء قد استعادا أو لم يستعيدا هذه الإحساسات أو غيرها . وقد يساعد ذلك الاستغلال المتعمد للخصائص الحسية المصورة للقارىء أو لا يساعده فى الإقتراب من فائدتها للقصيدة ، ولكن لكى يفهم القارىء قيمة هذه الصورة فإن ذلك لا يكفى ، بل عليه أن يفكر فيها بكيفية أخرى ، تصل الصورة بسياقها وتدرك جانبها الوظيفى من خلاله . وعندئذ يفهم القارىء أن هذه الصورة صورة لنصف حياة ونصف موت . أى لاحياء معطل هو رمز للوهن الروحى ، الذى لا يجعل الصورة تتناسب ـــ فحسب ـــ تناسباً كاملاً مع مشهد الغسق (نصف ضوء ، نصف ظلام) بل تتناسب ـــ وبلغة الحالة العقلية المتكشفة لبروفروك ـــ مع المشكلة الفكرية التى تقوم عليها القصيدة ، وهى مشكلة الحياة فى عالم يطل القصيدة . وليس القارىء فى حاجة ليفهم ذلك الى البحث عن نوعية الإحساسات التى تثيرها الصورة فى ذهنه ، أو التى نبعت منها فى ذهن إليوت .

ويمكن للمرء ـــ من أجل ذلك ـــ أن يناقش وظيفة الصورة فى قصيدة أفضل نقاش دون أن يستغرق كلية فى البحث عن الإحساسات التى يمكن أن تكون فى ذهن الشاعر أو القارىء . وذلك ما تحول اليه الإنتباه ـــ خلال الوقت ـــ فى دراسة الصورة بإعتبارها وسيلة من وسائل اللغة الشعرية . إذ أن الصورة ـــ أياً كانت خصائصها الحسية ـــ يمكن أن تؤدى وظيفتها بطريقة حرفية ، أو مجازية ، أو رمزية ، أو بالجمع بين هذه الطرائق . وعلى هذا الأساس يتضمن البحث فى الصور المجازية مشاكل مثل تلك التى تدور حول الأنواع البلاغية ، من قبيل اشكال العلاقة التى تقوم بين المجاز واصله الحقيقى ، وطبيعة التعبير الرمزى ،

واستخدام المجاز فى الشعر . وهى مشاكل إما أن تتجاهلها دراسة الصورة الذهنية أو تخلط بينها .

لقد طور البلاغيون التقليديون انسقة متقنة لتصنيف مجاز الكلام ، ولكنهم كانوا ــ فى رأى عديد من النقاد المحدثين ــ مذنبين إلى أقصى درجة ، لأنهم كانوا مجرد مصنفين آليين لأنواع المجاز فحسب . ولقد اختزلت هذه الأنواع ــ الآن ــ إلى حوالى ستة أنواع شائعة هى : المجاز المرسل Synecdoche والكناية Metonymy والتشبيه Simile والإستعارة Metaphor والتشخيص Personification والتمثيل Allegory أما الرمز Symbol فانه وإن كانت اداة مرتبطة بالأنواع البلاغية إلا أنه مختلف عنها . وكل واحد من هذه المجازات Figures وسيلة لغوية يمكن عن طريقها أن نقول شيئاً ونعنى به شيئاً آخر . وعلى الرغم من انه ليس ثمة ما يضمن أن التحديد والتحليل الخالص لأنواع المجاز يؤدى إلى فهم وظائفه فى قصيدة بعينها ، إلا أن التحديد والتحليل يقتضيان ــ ضمنا إشارة الى امور وثيقة الصلة بهذه الوظائف .

ويعتمد تصنيف هذه الأنواع على اشكال العلاقة التى تقوم بين طرفى المجاز ؛ أى بين ما نقوله وما نعنيه . وغالباً ما تقوم العلاقة بين الطرفين فى حالة المجاز المرسل والكناية على نوع من المناسبة Contiguity بين النوع والجنس ، والعلة والمعلول . أو ما يشبه ذلك . بينما تقوم العلاقة فى بقية انواع المجاز ــ غالباً ــ على ايقاع التشابه بين الأشياء المختلفة . ولذلك وصف ارسطو قوة تشكيل الإستعارة بأنها « الشيء الوحيد الذى لا يمكن تعلمه من الآخرين ، وهى ايضاً علامة العبقرية ، إذ أن الإستعارة الجيدة تشير إلى ادراك الحدس للتشابه بين الأشياء المختلفة » (فن الشعر ١٤٥٩ ، ٥ــ٧) .

إن وضع شيئين من الأشياء المختلفة ــ إذن ــ فى نسبة دالة هو الخاصية الأساسية للمجاز . ويمكن أن تقوم العلاقة بين الشيئين (أو الموضوع والوسيلة كما يسميهما ريتشاردز وغيره من النقاد المحدثين) على تشابه فيزيقى ــ كما يحدث عندما يقارن هوميروس بين هجوم المحارب فى المعركة وهجوم الأسد على حظيرة

الغنم ــ وهى حالة يمكن أن تقوم فيها دراسة الصورة الذهنية فوارق أو تمييزات مفيدة . ولكن العلاقة و الوان اخرى من المجاز تقوم بين شيئين مختلفين بطرائق متباينة : أن تورد وجنات المرأة وجلدها الرقيق ورائحتها المتضوعة يمكن أن تماثل فيزيقياً لون وملمس الوردة ورائحتها ، ولكن النضارة والجمال صفتان توحى بهما الوردة نفسها أكثر مما تفعل الصور التى تقدمها بطريقة حسية ، فما يود المشبِّه (بكسر الباء) أن يقوله ــ فى النهاية ــ هو أن الحبيبة بالنسبة إليه كالربيع بالنسبة إلى العالم ، على أساس أن كليهما يجلب البهجة ، أو أن السماء الغسقية والمريض المخدر ــ كما اشرنا من قبل ــ يرتبط كلاهما بالآخر . على أساس الموقف والإنفعال والفكرة ؛ فالضوء بالنسبة إلى السماء كالحياة بالنسبة إلى المريض كلاهما يقف موقفاً يتراوح بين نقيضين (ويمكن أن نفترض هنا وجود وجه شبه فيزيقى بين استلقاء المريض واستلقاء السحب فى أفق السماء وقت الغسق) . يضاف إلى ذلك أن الطرفين اللذين تنشأ بينهما علاقة يمكن أن يكونا صورتين ، أو مشاعر ، أو مفاهيم مجردة . وقد يكون أحد الطرفين صورة والآخر شعوراً ، أو مفهوماً ، أو العكس . ويذهب بعض النقاد إلى أن العلاقة بين الطرفين هى المجاز نفسه ، أى أن المجاز ليس شيئاً مضافاً وإنما هو العلاقة نفسها . وعلى هذا النحو نجد أنه على الرغم من أن مصطلح الصورة يستخدم ليشير ــ بوجه عام ــ الى مجاز الكلام . إلا أنه من الضرورى أن نجد فوارق وتمييزات داخل ذلك المصطلح العام .

وانواع الأشياء التى تقوم بينها علاقة ، فضلاً عن طبيعة هذه العلاقة ووظيفتها ، تقدم الأحساس الذى يمكن أن تقوم عليه هذه الفوارق . لقد شاع ــ ذات مرة ــ ادعاء مؤداه أن استخدام الكلمات فيما وضعت له أو ما يقاربه يمنع التداخل فى أى مجاز (Jennings ، مقال عن الإستعارة فى الشعر) ، بينما يرى النقاد اليوم أنه لا يمكن أن تكون هذه القاعدة صحيحة بوجه عام خاصة فى الشعر (انظر بروكس ، الاستعارة والتقاليد) . وافترض أن الطريقة الجيدة لتعليم التلاميذ هى فى تنمية قدراتهم البصرية فى تلقى المجاز ، ولكن قيل ــ مراراً

وتكراراً ـــ إن أغلب الإستعارات لا تتشكل أو تقوم على أساس مخالف لما تقوم عليه الصورة الذهنية فحسب ، بل إن اغلب الصور الذهنية غير بصرية ـــ وفى الحقيقة إن الإلحاح على البصرية يحطم تماماً العلاقة بين طرفى العديد من الصور (انظر ريتشاردز) . وقد اهتم النقاد المحدثون من امثال ولز وروجوف وتيوف بدراسة المجاز الذى يتباعد طرفاه تباعداً مفرطاً . وهو ما اصطلح على تسميته بالصورة الميتافيزيقية ، وذلك لالحاح الشعراء الميتافيزيقيين على ذلك النوع من المجاز ، كما نجد فى شعر دن وهربرت ومارفل وفيون وتراهرن وغيرهم ، هذا على الرغم من تأكيد الآنسة هولمز أن هذا المجاز نابع من الدراما الاليزابثية . ولقد بذل النقاد ـــ اخيراً ـــ الكثير من الجهد لدراسة « الصورة الأساسية » Radical Imagl أو « الصورة المتكاملة » Unified Image فى قصيدة يطور الشاعر فيها تماثلاً تمتداً بين العناصر ، يقوم مقام الجوهر من القصيدة .

وعندما يصلح هذا التمييز أو هذه الفوارق كأساس لتأملات متنوعة نلاحظ طبيعة اللغة الشعرية وتطورها ، أو نوعية الخيال الشعرى ، تصبح الصورة احد المصطلحات الأساسية فى النقد . ويلح النقاد الجدد ـــ عموماً ـــ على أن الإستعارة ليست حيلة بلاغية وإنما هى أسلوب للإدراك ووسيلة لاكتشاف طراز خاص من الحقائق الأخلاقية ، لا يمكن التعبير عنها إلا بطرائق تختلف اختلافاً جذرياً عن طرائق العلم أو النثر . وإذا كان ماكس مللر يذهب إلى أن الإنسان البدائى يقارن بين الأفكار المجردة والأشياء المحسوسة لأن ادراكه يسبق مفرداته ويتجاوزها ، فإن النقاد الجدد يعتقدون أن البدائى وحد ما بين الأمرين (المحسوس والمجرد) فى اسلوب تخيلى ثرى . (وقد مهد بلك Buck وبارفيلد لهذه النظرة) وهكذا فإن النفس Spirit التى تعنى النَفَس breath لم تشعر ككلمة حسية للتعبير عن مفهوم مجرد للنفس أو الروح كما ذهب موللر ، بل إن النفْس ـــ بالسكون ـــ كانت متحدة مع النَفَس ـــ بالتحريك ـــ منذ البداية ومن أجل ذلك فإنه يفترض فى إنسان ما قبل العلم (ويشمل ذلك الإنسان حتى حوالى ١٧٠٠) أنه كان يتمتع بموهبة الحساسية المتكاملة Unified Sensibility التى

يخوض الشعراء ـــ اليوم ـــ معركة قوية لاستعادتها ، ولتقويم انفصام الحساسية الذى خلقه العلم فى خيال البشر .

يتأصل من هذه الأفكار نظام للقيمة ينظر إلى الشاعر الجيد من خلاله على أنه يوحى ويوفق بين المحسوس والمجرد . بين الفكر والشعور ، بين العقل والخيال . أما الشاعر الردىء فانه ـــ مثل العالم ـــ يفصل بين هذه الأشياء . وبذلك يهدف الشاعر الجيد إلى كلية التجربة بوسائل الخيال الشعرى أو « الوعى الأسطورى » الذى يمكن الشاعر من رؤية الحقائق بمصطلحات القيمة ، فيخترع ـــ دائماً ـــ استعارات جديدة (اساطير مصغرة) ورموزاً (استعارات موسعة) . ولذلك يتحدث ريتشاردز عن المعالجة الفنية للاستعارة قائلاً « انها الوسيلة العظمى التى يجمع الذهن بواسطتها فى الشعر اشياء مختلفة لم تكن بينها علاقة من قبل ، وذلك لأجل التأثير فى المواقف والدوافع ، وينشأ هذا التأثير عن جمع هذه الأشياء وعن العلاقات التى يكونها الذهن بينها .. أن الإستعارة وسيلة شبه خفية يدخل بها عدد كبير من العناصر المتنوعة فى نسيج التجربة .. إن العناصر اللازمة لاكتمال التجربة لا توجد ـــ دائماً ـــ بشكل طبيعى ، ولذلك تخلق الإستعارة الفرصة لإدخال هذه العناصر خلسة » (مبادىء النقد الأدبى) . ويفضل النقاد الجدد ـــ نتيجة لذلك ـــ الاستعارة على التشبيه ، والرمز على التشخيص ، والأسطورة على التمثيل ، على أساس من قدراتها المتكاملة العظمى ؛ كما يفضلون الشاعر الذى لا يشرح إطلاقاً ما يريد وإنما يلح ـــ دائماً ـــ إليه ويوحى به . من خلال الصورة (قارن ارشيبالد ماكليش ، فن الشعر ، كمثال معروف لهذه الفكرة) .

طور النقاد الجدد ـــ اذن ـــ ما يبدو بمثابة نظرية « وظيفية » للصورة على أساس أن المجاز هو ما يميز اللغة الشعرية ، كما أن اللغة الشعرية ـــ بدورها ـــ تميز الفن الشعرى . والمصطلحات الأثيرة لديهم هى : ثرى ، ومركب ، وعينى ، وغامض ، والمفارقة ، ورمزى ، واسطورى ، وحسى ، ومتكامل ، وكلى .. الخ . فى مقابل المصطلحات المذمومة من امثال : عاطفى ، ونثرى ، وتعليمى ،

ومفككك . ولقد نبعت هذه النظرية أساساً من اعادة ريتشاردز لبناء نظرية كولردج فى الخيال ، ومن إعادة إليوت تفسير الشعراء الميتافيزيقيين . وطرحت هذه النظرية لمواجهة ما عده النقاد الجدد (رافسوم ، بروكس ، تيت ، بلاكمور ، ومزات .. الخ) مغالطة الزخرفة Decorative Tallacy عند البلاغيين التقليديين (الذين إدعوا إن المجاز يتبر البهجة أو أنه زخرف ثانوى بالنسبة للمعنى العادى البسيط) . كما طرحت هذه النظرية — بالمثل — لمواجهة بدعة علم الدلالة عند الوضعيين المحدثين (الذين ادعوا أن المنطق والمنهج التجريبى هما السبيل الوحيد إلى الحقيقة ، وأن الشعر لا يعدو كونه مجرد تسلية مؤذية أو ضياع حقيقى للجهد) . وعلى الرغم من أن النقاد الآخرين ناقشوا النقاد الجدد فيما يؤكدونه من نقاط وفرضيات (انظر ، تيوف ، فوجل ، موير ، النقد والنقاد ، تحرير كرين ١٩٥٢) فإن أفكار النقاد الجدد حققت شروعاً ملموساً ، لما اوضحوه من مشاكل هامة ، وإن كانت محدودة .

★ ★ ★

أن دراسه الصورة المجازية تمهد للدراسة المتطورة للصورة باعتبارها رمزاً وتتداخل معها . والسؤال الجوهرى هنا هو : كيف تكشف انماط الصورة الفنية فى عمل أدبى — سواء كانت حقيقية أو مجازية — عن مؤلف ذلك العمل ، أو عن جوانب العمل نفسه ؟ وتتلخص الفرضية الأساسية التى يقوم عليها هذا السؤال فى أن التكرار والتعاقب (وعادة ما يتمثل فى صورة . ولكنه يمكن أن يكون أنماط كلمة بوجه عام) مهم فى حد ذاته . ويتضمن المنهج — لهذا السبب — استخداماً اولياً (واحيانا مشوشاً) لبعض المبادىء الاحصائية ، وقد تكون هذه الأنماط المتكررة داخل العمل الأدبى نفسه ، أو داخل اعمال واساطير بوجه عام ، او داخل ذلك كله .

لنفرض مؤقتاً أن هذا التكرار له دلالته بالفعل ، فسوف تناقش طبيعة هذه الدلالة فيما بعد ، فما الذى سوف يعرفه الناقد أو يفيده بالضبط من إحصاء

عناقيد الصور ؟ هناك ــ على الأقل ــ خمس أجوبة متميزة . هى ــ تصاعدياً ــ على النحو التالى :

١ــ يمكن توثيق النصوص المشكوك فى صحة نسبتها الى اصحابها (سميث) .

٢ــ يمكن الخروج باستنتاجات عن تجارب الشاعر وذوقه ومزاجه .. الخ (سبرجن ويانكس) .

٣ــ يمكن تحليل وتوضيح العلل الفاعلة وراء النغمة والجو والحالة النفسية فى مسرحية أو قصيدة (سبرجن) .

٤ــ يمكن فحص واختبار بعض الطرائق التى تقوم عليها بنية الصراع فى المسرحية (بيرك ، فلسفة الشكل الأدبى ، ١٩٤١) .

٥ــ يمكن ارجاع الرموز الى اصولها التى نبعت منها ، إما بملاحظة كيفية ارتباط انماط الصور بالمؤلف نفسه ؛ أو بملاحظة كيفية ارتباطها بالنماذج الأصلية Archetypes فى الشعائر والأساطير ، أو ما يشبه هذين (فراى ، نايت ، هيلمان) .

أما النموذجان الأول والثانى فيتصلان بمشاكل خارجية بالنسبة للعمل الأدبى ذاته . ذلك على الرغم من سعى كل منهما وراء بعض الشواهد الداخلية فى العمل . ويقوم تطبيق كلا المنهجين على احصاء كل الصور فى العمل الذى ندرسه ، أو فى كل اعمال الشاعر الذى ندرسه . (ويجب على الناقد الذى يقوم بالاحصاء ــ فى هذه الحالة ــ أن يحل من جديد المشاكل التى تتصل بمعضلات الاحصاء) ثم يصنف الناقد هذه الصور تبعاً لمجالات التجارب التى نبعت منها : الطبيعة الحية والجامدة ، الحياة اليومية ، التعليم ، التجارة .. الخ . وطالما ان هذا التصنيف وانساقه يقدم جوانب من خيال الشاعر وادراكه . فإن ثمة استنتاجين يمكن الخروج بهما من خرائط الصور المصنفة ، أولاً : بما أن انماط الصور المصنفة وليدة تجارب الشاعر فى الحياة فانها ــ من ثم ــ تقدم مفتاحاً لشخصية ذلك الشاعر وللمهاد الذى تتحرك فيه هذه الشخصية . ثانياً بما أن هذه الأنماط

فريدة ، يتميز بها الشاعر من غيره فانها — لذلك — تقدم لنا أدوات توثق بها الأعمال التى يشك فى نسبتها إلى هذا الشاعر . وربما كان الاستنتاج الثانى اكثر صدى من الأول . على الرغم من أن كليهما يستند الى فرضيات مشكوك فيها : إذ أن كثيراً ما تظهر الصور فى العمل لا بسبب شخصية الشاعر أو تجاربه وإنما لأنها تقليد ادبى أو فنى (راجع هورنستين ، هانكنز) .

اما المنهجان الثالث والرابع فيتصل كلاهما بمشاكل تدخل فى صميم التنظيم الفنى للعمل الأدبى ذاته يقول كينيث بيرك « لا يمكن للمرء أن يمضى طويلاً فى مناقشة الصورة دون أن ينزلق إلى الرمزية ، أن صور الشاعر تنتظم فى علاقات تبعاً لصلات رمزية ، ونحن نتحول من صورة موضوع الى جانبها الرمزية بمجرد أن نتأملها ، لا كما هى عليه فى ذاتها ، بل باعتبارها تؤدى وظيفة فى نسيج من العلاقات ، (اتجاهات نحو التاريخ ، ١٩٣٧ ، ٢ /١٥٤و١٥٥) . ولقد اكتشف بيرك أن مسرحيات محددة لشكسبير تزخر بنمط أو انماط من الصور المتشابهة أو « العناقيد » (وعادة ما تكون مجازية) مثل صور الضوء والظلام فى روميو وجوليت ، أو صور الحيوان فى الملك لير ، أو صور المرض فى هاملت .. الخ . ولقد قيل إن هذه الصور المتكررة — على الرغم من انها لا تدرك إلا بالتحليل الدقيق المتأنى — تظل فعالة دوماً ، وتوجه استجابات القارىء اثناء متابعته لحدث المسرحية . وعلى هذا الأساس قال ف.س. كولب الذى يعد هو وسبولدنج وهويتر الرواد الوحيدين لنقد عناقيد الصور : « تقوم فريضتى على أن شكسبير لا يُحْكم وحدة أيٍّ من مسرحياته العظيمة عن طريق الحبكة ، أو ترابط الشخصيات ، أو اندفاع النغمة ، او استخدام المفارقة وملاءمة الأسلوب فحسب . بل وعن طريق التكرار المتعمد — خلال المسرحية — لمجموعة من الكلمات على الأقل ، أو الأفكار ، تتناغم مع حبكة المسرحية ، وتحدث تأثيراً مشابهاً لتأثير النغمة السائدة فى لحن من الألحان ، (طريق شكسبير ١٩٣٠) . ولقد اضاف النقاد الجدد أن هذه العناقيد يمكن أن تشكل عنصرى التنافر والتناغم فى الدراما .

وليس بين ذلك المنهج وتصنيف الصور من حيث علاقتها بالصراع الدرامى فى العمل الأدبى إلا خطوة بسيطة . هناك نوعان اساسيان من العناقيد : أما أولهما فيقوم على تكرار نفس الصورة فى ثنايا العمل كله ؛ وأما ثانيهما فيقوم على تكرار مجموعة من الصور المختلفة معاً فى ثنايا العمل . فإذا تكررت نفس الصورة فى سياقات مختلفة ، فإنها ـــ نظرياً ـــ تقضى الى ربط هذه السياقات معاً ، بطريقة لها دلالتها . وإذا تكررت صورة مختلفة معاً لمرات متعددة . فإن ذكر أى واحدة منها يقضى ـــ بالضرورة ـــ إلى أن يستدعى الذهن باقى الصور ، وعلى هذا الأساس يقول بروكس فى ثنايا مناقشته لنتائج اكتشاف سبرجن لصورة « الكساء » وصورة « الطفل » فى مسرحية مكبث لشكسبير : « ربما صرفها اهتمامها بالتصنيف وصنع جداول للصور فى المسرحيات عن اكتشاف علاقات اكبر وأهم من مجرد التصنيف » ثم يقول « أنا لا أعرف ما اذا كان « الدثار » و « غطاء النعش » يصلحان لأن يكونا استعارتين للثياب فى تصنيف الآنسة سبرجن ، مع أن احدهما غطاء للنوم بينما الآخر غطاء للموت ـــ إنهما من قبيل الأردية المناسبة لليل ، وهما يحملان وجهاً مهماً من الأوجه العامة لصور الثياب » ، ويضع بروكس تصنيفا معارضا لتصنيف سبرجن على النحو التالى « الخناجر المغمدة والطفل العارى ـــ الميكانزم والحياة ، الأداة والغاية ، الموت والميلاد ، ما ينبغى أن يترك عارياً ونظيفاً وما ينبغى أن يغطى ويدفىء ـــ كلاهما وجه لاثنين من أعظم الرموز التى تتحرك خلال المسرحية بين الطفل العارى ـــ الإنسانية الكاملة ، الإنسانية التى تتعرى صوب الشىء العارى نفسه ، فى اشكال متنوعة تنوع المستقبل ـــ وبين الأزياء التى تتزيا بها الإنسانية ـــ أردية الشرف ، الرداء الخادع ، القوة الوحشية التى يسعى بها مكبث جاهداً ليغطى بها انسانيته الكاملة ـــ يتزود شكسبير من هذين الرمزين باكثر ادواته فى النص مراوغة ومفارقة » (إناء متقن الصنع) .

أما الخطوة الأخيرة التى يمثلها المنهج الخامس فتعتمد على الانتقال ـــ مرة أخرى ـــ من داخل العمل الأدبى إلى خارجه ولكن الإنتقال هذه المرة بزعم العودة إلى العمل ببصيرة أعظم وأعمق ، إن القصيدة ـــ فيما يقول بيرك ـــ

كشف درامى ، فى شكل رمزى مقنع ، عن صراع الشاعر وتوتراته الإنفعالية ، فإذا تكونت لدى القارىء فكرة عن هذا الصراع وهذه التوترات فى حياة الشاعر الخاصة ، تمكن القارىء من الإنتباه إلى مظهرها الرمزى فى أعمال الشاعر . وعلى هذا الأساس استطاع بيرك أن يقيم توازناً بين عناقد الصور عند كولردج . عن طريق المقارنة بين خطابات الشاعر وقصيدته « الملاح القديم » ، وتمكن بذلك من أن يستنتج أن طائر القطرس فى القصيدة يرمز إلى شعور كولردج بالأثم لادمانه الأفيون ، وذلك — فيما يرى بيرك — يوضح بنية الدوافع فى قصيدة الملاح القديم .

وليس من العيسر أن نوازن — من ناحية اخرى — بين عناقيد الصور فى عمل بعينه وبين انماط اوسع توجد فى اعمال واساطير اخرى بدلاً من حياة الشاعر الشخصية (الحلم هو « اسطورة » الفرد . والأسطورة هى « حلم » الجنس) مثلما يفعل نورثروب فراى وكذلك بيرك ، لأن « الحدث » الذى يجعل القصيدة « رمزية » يتشابه كثيراً مع أنماط شعائرية أكبر ؛ مثل تلك التى تدور حول التطهر ، والقربان ، وقتل الملوك ، والمعرفة والتلقين ، وما اشبه . ورغم هذا التشابه فإن « الحدث » فى القصيدة يتم التعبير عنه من خلال مستوى ذاتى وبكلمات ذاتية . وعلى هذا الأساس يرى وارن R.P. Warren فى قصيدة « الملاح القديم » رمزاً للنموذج الأصلى للفنان ، نجد من خلال الملاح ، ذلك الممزق بين مطالب العقل الغامضة والمتصارعة ، وترمز اليها الشمس ، ومطالب الخيال الذى يرمز إليه القمر . وبذلك تصبح الجريمة التى تحدث فى القصيدة جريمة موجهة إلى الخيال ، الذى ينتقم لنفسه ؛ ولكنه — فى نفس الوقت — يبرىء الملاح ؛ وتصبح المرحلة نفسها بمثابة النقمة والنعمة ، لأن الملاح هو « الشاعر الرجيم » مثلما هو « رسول المحبة الكونية » . (انظر عرض إلدر أولسون Elder Olson لتفسير وارى من النقد والنقاد ص ١٣٨—١٤٤) . وهكذا فإن الفنان يصبح — بتعبير أعم — بطل القصيدة ، ويصبح فنه شعيرة من شعائر التضحية ، كما لو كان الفنان يموت فى حياته من أجل أن يولد فى فنه من جديد ، مثل المخلص . (انظر اوتو رانك Otto Rank « الاسطورة والاستعارة » ؛ الفن والفنان ، ترجمة س.ف. اتكتسون

١٩٣٢ ، ص ٢٠٧ـ٢٣١) ، ويمكن للمرء أن يجد صوراً ضمنية للصعود والهبوط والإثم والطهارة ، فى قصيدة يبدو حدثها الظاهرى بطبيعته مختلفة تماماً. أى أن عناقيد الصور ينظر إليها باعتبارها « نمطاً مكانياً » Spatial Pattern أو « حبكة تحتية » Supblot تتطلب اهتماماً خاصاً بها .

إن المصاعب التى تتعلق بالمنهجين الرابع والخامس هى أولاً : إن الأهتمام فيها يتركز على مشاكل الرؤية الأخلاقية على وجه الخصوص ، على أساس أن الشيء المهم فى الشعر بحق ، هو طريقته فى النظر إلى الحياة والتجربة ، باعتباره « اسلوب إدراك » وطريقة خاصة من طرق المعرفة ، ويترتب على ذلك ــ ثانياً ــ ان القصيدة أو المسرحية غالباً ما تقرأ على إنها صراع تمثيلى بين الخير والشر ، العقل والخيال ، الإثم والطهارة ، أو أى نقيضين آخرين . ثالثاً : إن العديد من الاستنتاجات التى يتوصل اليها هذان المنهجان ، كتلك التى عرضناها آنفاً ، لا تستند إلى دليل كاف أو فرض صحيح كامل (الاحصائى يمكن أن يشير ــ مثلاً ــ إلى أن بعض المتكررات عرضية تقوم على المصادفة ، وقد يشير المنطقى إلى ضرورة اختبار الفرضيات فى ضوء العناصر المتغيرة حتى تصبح مقبولة) . رابعاً : إن الأمر ينتهى بهذين المنهجين إلى التجاوز المفرط للحدث الحرفى للقصيدة أو المسرحية ، بل إن ذلك الحدث قد يغفل كلية ، عندما ينظر اليه باعتباره تركيباً فنياً . خامساً : إن هذين المنهجين لا يتحددان تحديداً دقيقاً ، أو يكيفيان بشكل حاسم ، مما يجعلهما ينظران إلى أى شيء أو كل شيء فى العمل الأدبى من خلال مصطلحات أى شيء أو كل شيء آخر .

ومهما يكن من أمر فان أهمية كل هذه المناهج لدراسة الصورة فى العمل الأدبى تتمثل فى أنها اعادت التركيز على العمل نفسه وعلى أجزائه وعناصره ، فى وقت انصرف فيه الانتباه إلى مجالات ثانوية بالنسبة للأدب بدلاً من التركيز على الأدب نفسه . ولا يعنى التشكك فى بعض الأسس النظرية لهذه المناهج ــ بالضرورة ــ الغاء قيمة كل النتائج التطبيقية التى أنجزتها .

* * *

يمكن ــ الآن ــ أن نتساءل عما تقوم به الصورة فى القصيدة ، وعلى الرغم من أن العديد من القصائد الجيدة لا يحتوى إلا على قليل الصور ، أو قد لا يكون به صور ، إلا أن الصورة قد أصبح ينظر إليها بإعتبارها وسيلة شعرية خاصة . وليس وجود الصور فى القصيدة أو استخدام نوع من أنواعها دون الآخر هو الذى يصنع قصيدة جيدة . إن الشاعر يحتاج إلى ما هو أكثر من الحساسية المتكاملة كى ينظم قصائد ؛ فهو يحتاج ــ فضلاً عن هذه الحساسية ــ إلى قوى تشكيلية خاصة ، مما يعنى القول بأنه ينبغى أن تكون الصورة ــ عندما يتوسل بها الشاعر ــ جزءاً من كل أكبر ، فلا تشكل وحدها كلاً متكاملاً ، وبدلاً من أن تكون شكلاً متكاملاً بذاته ، ينبغى أن تتكامل مع باقى العناصر الأخرى فى القصيدة (مثل الوزن والقافية ، والعناصر الأسلوبية والبلاغية ، والتركيب النحوى ، انماط السياق والنسق ووسائل وجهة النظر ، وطرائق الاطناب والإيجاز ، وطرائق الاختيار والحذف ، وجوانب الفكر والشخصية والحدث ... الخ) . إن الصورة ــ عندئذ ــ هى شىء اكبر من مجرد الشكل .

يمكن ان تكون الصورة ــ فى المحل الأول ــ موضوعاً لمتكلم تقال القصيدة على لسانه ، سواء كان ذلك الموضوع حاضراً إزاء المتكلم أو مستعاداً فى ذهنه . وتحتوى الصورة فى هذه الحالة ــ لو شئنا المبالغة فى التبسيط ــ إناساً ، وأماكن ، وموضوعات ، وأحداثاً وأفعالاً . فى قصيدة أرنولد « شاطىء دوفر » ــ على سبيل المثال ــ يتوقف المتكلم مع حبيبته عند القنال الانجليزى ، ويصف المشهد : المد المرتفع ، والقمر الساطع ، والساحل الفرنسى ، والمنحدرات الصخرية الشاهقة على الشاطىء الانجليزى ، والخليج الهادىء ، وأنسام الليل الرقيقة ، وخشخشة الأمواج وهى تصطدم بحصى الشاطىء . ويمكن أن نستنتج ــ فضلاً عن ذلك ــ أن المتكلم ينظر من خلال نافذة ما إلى البحر ، مخاطباً حبيبته ، داعياً إياها إلى الانضمام اليه ، ويشكل ذلك كله الصورة الحرفية أو الحقيقية للموضوع .

وإذا كان التركيز مبدأ فنياً أساسياً يمكننا أن نقول أن الصورة الحقيقية عادة ما

تتحول إلى موضوع غير حقيقى ، فتصبح رمزاً لشىء آخر نتيجة النشاط الذهنى والتأملى للمتكلم . وإذا استثنينا القصائد الوصفية فان المشهد الخالص نادراً ما يكون كافياً بذاته ليكون وجوده مبرراً فى قصيدة . ولذلك يحول أرنولد المشهد إلى رمز . ويحدث ذلك عندما يبدأ المشهد فى التعبير عن حزن المتكلم ، وتذكره أن سوفكليس كان يستمع منذ زمن طويل إلى بحر إيجة مفكراً فى شىء مشابه . وعلى الرغم من أن البحر الحقيقى الماثل إزاء المتكلم عند شاطىء دوفر فى أقصى مده ، إلا أن « بحر الإيمان » أصبح بالنسبة إليه فى حالة جَزْرٍ . وبذلك تعثر المشكلة التى تؤرق المتكلم (التنافر الذى يراه بين عالم له معناه الظاهر وآخر بلا معنى فعلى) على صورتها ، من خلال المقارنة بين ما يراه ــ البحر الهادىء ، والمد المرتفع ، والقمر الساطع ، وشعاع الأضواء ، والخليج الهادىء ، وانسام الليل الرقيقة ، وما يسمعه ــ الصوت المنذر بالشقاء والحزن :

... الهدير الخشن
للحصى التى تسحبها الأمواج ثم تقذفها
عند عودتها فوق الشاطىء المرتفع
يبدأ ثم يتوقف ثم يبدأ من جديد
فى نغم مرتعش بطىء ، حاملاً
فى داخله نغمة الحزن الأبدية

ويمكن أن نلاحظ أن لغة هذا الجزء من القصيدة على النقيض من اللغة التى استخدمت من قبل ؛ فالهدير الخشن ، والتراجع والاندفاع ، والارتعاش والبطء ، والحزن ، كل ذلك يقابل الهدوء والامتلاء ، والجمال والبهاء ، والاتساع ، والهدوء والرقة . وفى الفقرة التالية يقارن المتكلم ــ الذى ما زال يتحدث بعبارات الموضوع غير الحقيقى ــ بين ما سمعه سوفكليس وفكر فيه وما يسمعه هو ويفكر فيه : لقد سمع المؤلف التراجيدى العظيم ، منذ زمن بعيد ، ومن مكان مختلف ، نفس « الهدير الخشن » وخطرت له فكرة « المد والجزر / فى تعاسة

الإنسان » ، ويجد المتكلم الإنجليزى الحديث « أيضاً فكره فى هذا الصوت / الذى ينبعث من ذلك البحر الشمالى البعيد » . وما يؤديه الينا السياق ، إذ المعنى ليس واضحاً تماماً هو نوع من التلميح الى أن سوفكليس وجد ثمة معنى ، أياً كانت مأساوية ذلك المعنى ، فى غدو الأمواج ورواحها ، بينما المتكلم فى قصيدة أرنولد ، ذلك الذى لا يركز على الحركة السريعة للأمواج بل على المد والجزر البطىء للمياه (وهو انحراف فى مجرى الصورة شكى منه بعض النقاد) لم يعد يرى إلا غياب أى معنى ممكن . لقد كان للعالم معنى أخلاقى عند اليونان القدماء (مثل التطهير أو الإحساس بالعدالة التى تقدمه مسرحيات سوفكليس) أما عالم الإنسان الأوربى الحديث فقد أصبح خلواً من القيمة . وهكذا فعلى الرغم من أن المد الفيزيقى فى ارتفاع إلا أن المد الأخلاقى فى انحسار ، ولا يسمع المتكلم إلا :

.. أن يسمع فحسب
زئيره الحزين ، الطويل ، المتراجع
يتقهقر دونما نسمعه من
ريح الليل ــ تجاه الأطراف الواسعة
الكئيبة العارية فى هذا العالم

ومن أجل ذلك يتوجه المتكلم إلى حبيبته فى النهاية ، ملتمساً أن يقوم كلاهما بإعادة تأكيد إيمانه بالآخر على الأقل ، طالما أن ايمان الإنسانية كله قد ضاع ، لأن العالم الذى يبدو / ممتداً إزاءنا كأنه أرض الأحلام (إشارة تذكر بالوصف الافتتاحى) هو ــ فى الحقيقة ــ مضطرب ، بلا بهجة أو حب . وعلى هذا النحو تؤدى صورة البحر فى قصيدة أرنولد دورها كموضوع ورمز فى نفس الوقت .

ويمكن للصورة ــ فضلاً عن جانبها الحقيقى أو الرمزى ــ أن تؤدى دوراً كنوع من أنواع التشبيه يأتى للقصيدة من خارج عالم المتكلم ، لتحدث تأثيرها بطريقة مجازية محضة . ففى قصيدة « شاطىء دوفر » ــ بالإضافة إلى الصورة التى

ناقشناها ــ مجازات عديدة : « بحر الإيمان » كان مرة « كطيات نطاق براق ملفوف » والعالم يبدو « ممتداً ازاءنا كأنه ارض الأحلام » و « نحن هنا كأننا فى سهل مظلم » ، إن النطاق وارض الأحلام والسهل المظلم (ساحة المعركة) لا تنبع من الموضوع الحقيقى للمتكلم على الإطلاق .

واخيراً يمكن أن نتساءل عما يمكن أن يفيده الشاعر باستخدام مثل هذه الوسائل التعبيرية . إن الصورة ، خاصة إذا كانت من النوع المجازى أو الرمزى ، يمكن أن تكون ــ أولاً ــ وسيلة للشرح والتوضيح وبث الحيوية فيما يقوله المتكلم . إن أرنولد لم يقنع بتحديد الموقع الجغرافى للمتكلم ، وإنما دفعه إلى تسجيل معرفته بالتفاصيل الفيزيقية المحددة للمشهد الماثل ازاءه ، ومن أجل ذلك فإن القارىء لن يعرف ما يستجيب إليه المتكلم فحسب بل يشعر به أيضاً . ثانياً : وهو امر مماثل للأول ، إن الكلمات التى تتمثل فيها هذه الإستجابة تفيد فى الكشف ــ ضمنياً ــ عن حالة الحزن التى نجد عليها المتكلم . ويترتب على ذلك ــ ثالثاً ــ أن المشهد لما كان يستدعى إلى وعى المتكلم ــ ومن ثم يصبح إطاراً لهذا الوعى ــ مشكلة أرقته طويلاً ، فانه يستثير نشاطه العقلى وبجسده . رابعاً : إن معالجة الشاعر للصورة ، من خلال اختياره للتفاصيل وانتقائه للتشبيهات ، تفيد فى اقناع القارىء ــ سلباً أو ايجاباً ــ بالعناصر المتنوعة من الموقف الشعرى ، ومن ثم فان ضياع ذلك الإيمان الذى يأسى عليه المتكلم يقدم بطريقة تجعله جديراً بالأسى ، لا لأن القارىء يعرف بشكل عام ما يتكلم عنه المتكلم فحسب ، بل لأنه ــ وبتخصيص اكثر ــ يشبّه الإيمان بنطاق براق ، ومن ثم تستثار فى ذهن القارىء المعانى الضمنية المرتبطة بشىء ذى قيمة ، مزين ، ومبهج ، وثمين ، ومفيد . خامساً : تفيد الصورة فى إثارة القارىء وتوجيه توقعاته ، وبهذا المعنى فإن أرنولد عندما يجعل من « البحر » ثانى كلمة فى قصيدته يهيىء القارىء لذلك الأساس الرمزى عند المتكلم : « بحر الإيمان / كان مرة ، أيضاً مكتملاً » .

* * *

يمكن للصورة ، إذن ، أن تنبع من موضوع المتكلم ، إذا تضمن شخصاً ، أو مكاناً ، أو حدثاً ، أو فعلاً . كما تنبع من اتحاد رمزى بين موضوع ومعنى ، إذا عثر فكر المتكلم على الإطار الذى يعبر به عن تجربته الفيزيقية ، كما تنبع من التماثل الخارجى ، اذا استخدم المتكلم مجاز الكلام ويمكن تفسير الصورة على أنها توظف لبث الحيوية فى الموضوع ، أو الكشف عن الحالة النفسية للمتكلم ، أو تجسده فكره ، أو توجه مواقف القارىء وتقود توقعاته .

وعلى الرغم من أن هذه التصنيفات التى قدمناها موحية فحسب ، إلا أن تفسير الصورة سيؤدى مهمته جيداً لو ابتدأنا مباشرة فى التعامل معها من حيث علاقتها بسياق خاص ، وبلغة هذه التصنيفات .

الخيال والتوهم فى النقد الأدبى الرومانسى الإنجليزى والألمانى هما مصطلحان خضعا لتصنيف ثابت أو لإعادة تحديد . وهما فى الأصل مترادفان ، ثم تطورا ببطء إلى فكرتين واضحتين مختلفتين تماماً ، وكانا محوراً لسلسلة طويلة وقيمة من الأبحاث الفلسفية والجمالية .

وفى القرن السابع عشر كان المصطلحان يُستخدمان بالتبادل ليوصف بهما لفظياً الأعمال الهزلية أو الجادة التى عُنى الشعراء بزخرفة وتلوين إبداعاتهم بها .

أما فيما يختص بالمصطلحين فى العصر الرومانسى فقد نشأ الإهتمام بهما من الحاجة إلى نسبة مصدر الإبداع إلى شىء آخر سوى العقل . ولقد كان وُرْدِزْورث وكُولَرِدْج مدركَيْن بأن عمل القصيدة ليس عملية إجرائية روتينية ، فعمد كولروج إلى مطابقة قوة الإبداع مع الخيال ، وقد أرجع إلى التخيل (أو التوهم) قوة التداعى للإنجاز المتقن الرائع ، لكنه اعتبر الخيال أعلى ملكة عقلية ، إنها القوة التى تؤلف الخبرة الخام فى صور واقعية ملموسة ، والتى تدرك الترتيب والشكل ، وتدمج العناصر المضادة للإحساس ، والرؤية ، والفكرة فى وحدة متكاملة .

٤ـ الإســـتعارة :

هى صورة بلاغية ، فى معناها المبسط ، مضمون مشابهة بين طرفين غير متشابهين ، وتتميز عن التشبيه .

وتشرح التشابه مشاراً إليه بالكلمات : يشبه ، مثل ...

وهذا التمييز ليس بسيطاً .

والاستعارة تقوم بقفزة كيفية (نوعية) ربما من المتشابه المتناثر المعقول إلى تماثل أو اندماج بين شيئين .

ولعل طرف جديد آخر يشارك فى خصائص كل منهما .

كثير من النقاد يعتبر عمل الاستعارة كنظام للتفكير أو متقدم على المنطق العابر .

إن اللغة الاستعارية هى الملح الأساسى للشعر .

واللغة فى حد ذاتها هى فى سموها استعارية .

وكثير من الكلمات كانت أساساً صوراً حية ، ولو أنها توجد الآن كاستعارات ميتة والتى فقدت قابليتها الأصلية مثلاً : عين اليوم وكلمات أخرى مثل هبوط الليل هى صور جامعة .

وبالإضافة إلى الألفاظ المفردة فإن لغة الحياة اليومية تزخر بالجمل والتعبيرات التى كانت يوماً ما استعارات .

(الوقت يطير) تعبير استعارىّ قديم ، ربما يقال الوقت يمر أو يمر سريعاً ، ولكن أن نقول : (الوقت يطير) فهو نقل خصائص الطائر المجنح للوقت . حينما يقول الشاعر : (إن طائر الوقت ليس لديه فحسب إلا طريق صغير ليصفق بجناحيه ثم الطائر على الجناح) « رباعيات عمر الخيام » .

إنه يركب استعارة جديدة على أساس من استعارة موروثة .

وحينما يُعَنْون (تنسى ويليمـز) روايته بطائر الشباب الجميل فإنه أيضاً يشير

إلى طائر الوقت ذاك الذى يطير ليمتص السرعة ولكن الجميل مجاز إلى الشباب .

لذلك فإن نعته الاستعارة تتطور بإستمرار فى تعقيد كما يحدث مثل ذلك فى لغة الحياة اليومية .

ويمكن فى الشعر أن تمثل الإستعارة الوظائف المتنوعة من الملاحظة المجردة للمشابهة إلى امتصاص جماعة النحل المتشاركة .

ويمكن أن توجد كجمال أدنى أو يمكن أن تكون إدراكاً محورياً يتحكم فى خيال القصيدة .

والاستعارة المألوفة (الحصان الحديدى) للقطار على سبيل المثال تصبح تصوراً محورياً متقناً لواحدة من قصائد املى دكنسون :

أود أن أراه يقفز الأميال
ويلعق الوديـان
ويقف ليطعم نفسه من الصهاريج
ثم بعد الخطو المدهش
حول دعامة من الجبال
كنبيل متشـــامخ
فى أكواخ على جوانب الطرق
ثم يكشط مقتلعاً ليلائم جوانبه
ثم يزحف بينهـــا
شاكياً فى كل آن
فى نحيب مروع بمقطع شعرى
ثم يتعقب نفسه أسفل التل
ويصهل كالبرق نرجز
وبعد ، بأسرع من النجم
يقف ، يذعن ويمتلك سلطة لا محدودة
عند بابه الراسخ

والإستعارة المختلطة هى الرابطة بين اثنين أو اكثر من العناصر المتباينة ، والتى تنتج .

الإستعارة :

هى عبارة عن تشبيه يحمل مقارنة ضمنية أكثر منها مبينًّه ، كما فى التشبيه يطابق شيء بآخر . لقد عرَّف أرسطو الاستعارة بأنها إيجاد نقاط التشابه فى الأشياء التى تبدو غير متشابهة . فى الاستعارة يوجد عادة عنصران كما علق الناقد الإنجليزى أى . ايه ريتشارد أنه المغزى (أو الفحوى) والذى هو موضوع المقارنة والأداة والتى من خلالها يتم توصيل ذلك المغزى . كذلك فى عبارات شكسبير : ذلك الوقت من العام والذى من الممكن أن تلاحظ فى نفسى ، عندما تبقى الأوراق الصفراء ، أو القليل منها أو لا يبقى أبدا ، المغزى هو الشيخوخة والأداة هى فصل آخر الخريف أو بداية الشتاء ، والمقارنة ضمنية وليست (محددّة) أو .

انظر الاستعارة :

المجـــاز :

تصوير ، غالباً فى الأدب ولكن كذلك فى قوالب فنية أخرى والتى تحمل معنى يفوق المضمون الأدبى ، فى المجاز الأدبى الشخصيات عادة تكون (تشخيص) أو تمثيل لصفات أو أفكار (والسرد) القصصى للعلاقات بين هذه الصفات .

المسرحية (الاخلاقية) أو مسرحية الأخلاق ، فى العصور الوسطى : كل رجل يعتبر مَثَلٌ = فالموت يأتى ليأخذ كل رجل فى رِحْلَة ، كل رجل يبحث عبثاً عن رفيق حتى يلقى فى النهاية أعمالاً حسنة هزيلة .

سمَّى أرسطو وكونيتيليان المجاز الأدبى استعارة مطوَّلة أو موسعة .

المجاز كان شائعاً تقريباً فى جميع الآداب منذ العصور القديمة .

العنصر المجازى قوى أو واضح فى المخطوطات العبرية ، وكذلك يظهر المجاز فى أكثر الكتابات الكلاسيكية ، وبوضوح فى التحول عند أوقيد .

فى العُصور الوسطى كان المجاز الطابع الأدبى المميز ؛ فالكوميديا الآلهية لدانتى هى أكثر الأمثلة ثباتاً أو بقاءً .

فى العصر الاليزابيثى الملكة الجميلة لسبنسر (أواخر القرن السادس عشر) كانت مجازاً متقناً يحمل مستويات عدة من المعنى .

فى الآونة الأخيرة كان المجاز أقل شأناً من القوالب الرمزية الحرة فى التعبيرات الأدبية ..

س . هف هولمان ، جامعة شمال كارولينا

C .

ص ۳۰۳ A اى اريدوس

دائرة المعارف الدولية

تأليف جرولير لكندا المحدودة

أثر كوميدى غير مقصود وجد بسبب عدم إحساس الكاتب بالمعنى الأدبى للكلمات أو بسبب الخطأ فى المقارنة .

الاستعارة المختلطة من الممكن أن تستخدم بفاعلية كبيرة ، كما فى هاملت :

سواء إذا كان من النبل فى الفكر لأن يعانى
من حبال وسهام حظ سيىء
أو يستمد العون لمواجهة بحر من الصعوبات .

والتى فيها يجب استبدال (بحر) بـ (عدو) للاستكمال الصحيح والدقيق للاستعارة .

الفطنة ، العجب ، التشخيص ، الكناية ، المجاز عبارة عن متغيرات للاستعارة .

المجاز يعتبر أحياناً استعارة موسعة تتمم وتتقن أساساً التشابه الجزئى .

والكناية كذلك استعارة موسعة .

(٥) الكتابــة

ترجمة من دائرة المعارف البريطانية

وفى نظام الكتابة على شكل صور فى الكتابة الهيروغليفية فى نظام الكتابة الفكرية ـــ الرمزية (صورة مع رمز لها) يوجد علاقة مباشرة بين رمز الكلمة والشيء الذى ترمز إليه .

وفى الكتابة الأبجدية فإن الأرقام والحروف يمكن أن يحل أحدهما محل الآخر إذا كان للحرف قيمة رقمية كما هو الحال فى اليونانية والعبرية .

وفى بعض الأديان نجد أن عالم الآلهة مرتب حسب التسلسل الرقمى ، وقد اخذت الحروف سمات رمزية بطريقتين :

١ـــ كأجزاء للكلمة التى يتألفون منها . فمثلاً فى العبرية ، الرباعية (اربعة حروف) Yahweh , YHWH ، أى اله .

٢ـــ خلال القيمة الرقمية كما هو الحال فى ("A" و " ") بداية ونهاية الحروف الأبجدية لليونانية والمغزى من ورائها كلمة المسيح .

وبعد ذلك صاروا وسائل اختصار فالإشارات تحتوى على معانى خاصة .

مصدر تصويرى :

إن الرموز التصويرية فى أشكالها المتعددة عبارة عن تطور إضافى لعدم التمثيل ، والرمزية التى تتعلق بالفكرة والرمز مع بعض ، ونوعا ما لأصلها .

وفى وصف أو رسم عالم الطبيعة ، قامت الرمزية التصويرية بالسيطرة على الفكرة الدينية للحقيقة .

إن الصورة تبدى بوضوح الاتصال التام لمحتواها الرمزى ، وربما تمثل جزءا للكل (رأس ، عين ، قدم ، أو عين لشخص كامل) أو للكل . أن التعبير الرمزى للفكرة الدينية له تاريخ طويل بوسيلة الرسم .

أن التماثيلَ المنحوتة للمقدسات لها أصلحا فى العبادة والدين . يبدأون من العصر الحجرى الى النحوت المقدسة للمصريين القدماء ، ومن التماثيل الرومانية للآلهة إلى النحوت الرمزية للهنود ومع الآلهة الهندوسية ، ومن النحوت المقدسة للصين واليابان الى (محيانا) "Mahayana" (الشاحنة الكبرى) .

هذه الأعداد المقدسة والتى قد تظهر على شكل تمثال ، منحوت من مواد مختلفة . فعلى جدران المعابد الداخلية والخارجية هناك التزيينات المنقوشة والمرسومة ، فهم يقصون أو يروون علينا اسطورة أو يقصون تاريخ مقدس . وبعض اجزاء الجسم والمواد الرمزية ربما يمكن نحتها وتمثيلها واظهارها ، وربما يكونوا الاعضاء التناسلية للذكر أو الانثى كما هو موجود فى الهندوسية ، أى الأيدى كما هو الحال فى إله الخمر الذى نجد أن يديه قد صورة وهى مرفوعة ترجو وتتضرع .

ان النحت الرمزى يقصد إما الى تسهيل الشيء فى شكل مجرد أو هندسى أو تعبيرى أو يقصد الى تقليد حقيقة الطبيعة .

الحركات والإشارات بالأيدى أو الرأس :

تلعب حركات الجسم دوراً هاماً فى الشعائر الدينية وفى السلوك الدينى للرجل . وكهذا السلوك نجد أنه مشتق من علاقته بالمقدسات . ونجد أن العابد يستجيب نتيجة لرموز خاصة .

والحركات المستقيمة مقصود منها أن تجهز الإنسان العابد الى طقس معين فى عبادة آلاله وبعد ذلك إلى تحريكه أو نقله من الكرة المقدسة .

وقد تبنى شوارع خاصة لذلك من أجل المعبد أو الكنيسة أو المكان المقدس كما كان على عهد المصريين القدماء .

ولا يدخل العباد المكان المقدس فقط بل ربما يمشون حوله .

والحركة الدائرية والمستقيمة يكمل كل منها الآخر . والحركة من وإلى المكان المقدس ربما تكون أيضاً أفقية أو عمودية .. كما لو كانت من وإلى مكان مقدس

فى قمة جبل أو هرم . فكل هذه الأنواع المختلفة من الحركة تعطى تعبيراً للرمزية عن الطريق المقدس .

والرقص المقدس يتألف أو تجمع من حركات دائرية أو مستقيمة وربما يشمل أيضاً على القفز وحركات الأيدى . فحركات الأيدى والأصابع فى الرقصات التابعة للمعابد فى الهند وكثير من الثقافات الأسيوية الأخرى منظمة ومرتبة بدقة كما أن لها معنى رمزى خاص . وقد احتفظ بالرقص فى الشعائر الدينية لمدة طويلة فى النصرانية . وللرقص معنى أو مغزى اضافة الى الوظيفة السحرية التى يقوم بها ، فهو يحاول بأن يسحر أو يفتن القوة المقدسة .

تستعمل حركات الأيدى بشكل واسع فى الطقوس الدينية .. ولمس الأشياء المقدسة أو الرجال يتم وفقاً للقواعد التى تحكم هذه الحركات التى معها الصلوات والتضرع . فحركات التضرع ربما تقلد وتأخذ شكلاً رمزياً كما هو الحال فى الصليب عند النصرانية . فهنا وفى الأصابع منظم ومرتب وله معنى خاص كما هو الحال فى البوذية والهندوسية .

والدفع والتلويح والتصفيق بالأيدى يمكن أن تكون حركات رمزية أيضاً . وعندما يرفع العابد يديه فى الصلوات فهو بذلك يدخل عالم الإله وبالركوع يدخل عالم ما وراء العالم ، وهذا أصل معنى الركوع أو الانحناء قبل أن تأتى وتصبح تعبيراً عن التواضع . والانحناء يشير عادة الى الاحترام ، والتقبيل واحياناً الأعمال كانت فى أصلها استعمالات سحرية ، وفيما بعد كانوا يشيرون الى اتحاد المجتمع . والقبلة المقدسة سواء أنجزت أم وصفت فقط فإنها تلعب دوراً هاماً فى كثير من الأديان . والوقوف دليل على الاحترام ، والجلوس يدل على قبول الكلمة المقدسة أو التعليم . وهذه الحركات الرمزية ربما تكون فردية التنفيذ أو تنفذ على شكل جماعى .

الرمزية الكلامية أو الشفهية :

إن الحركات عادة تقترن معها الكلمات ، فالكلمة المكتوبة أو المنطوقة فى الدين لا تكون عادة فكر بدائى كما لو كانت رمزى ولكنها تكون شكلاً لاتصال منطقى لاتصال الأفكار مع بعض . وعلى الرغم من سمتها المنطقية المسيطرة فى الأوقات الجديدة إلا أن اللغو تطور التعبيرات والتى تصل الى مجال الرموز .

وفى أصل اللغة نجد أن اللغة كانت عبارة عن رموز .. إلا أن الرمزية اللغوية كان لها ميل ونزعة دائمة تجاه الشفافية المنطقية والاتحاد المنطقى ولذلك فالكلمات والأشياء والصور فى أصلها كرموز متصلة مع بعضها البعض تماماً . فالقيمة المرئية للشيء والصورة ترجم فيما بعد إلى اللغة واقترن بها .

والرمزية اللغوية عادة ما تكون على شكل استعارة (أو مجاز وهو جزء من الاستعارة) ، وبذلك توضح أو تمثل فكرة بواسطة عقدة متحدة للاستعارة .

وأنواع خاصة من الرواية والأدب كالأساطير مثلاً تنتمى الى تلك الزمرة أو الصنف .

وفى معنى تفسيرى أو معنى خاص نجد أن الأسماء والأستعارة ترمز أو تشير الى الشخص أو الشيء بحيره .

فالآله احياناً يسمى على وجه الاستعارة « الربيع » أو « الهمزة » والمسيح « المحبوب » أو « الانير » ومريم (ام عيسى) « الوردة » .

والمقاطعة أو الاصوات الفردية لها أيضاً نوعية رمزية . فالكلمة "Om" فى الهندوسية تستعمل لتقديم كتب مقدسة ، تعطينا مثالاً لذلك .

والكلمة أو الأسم أو جزء من الكلمة ، يمكن أن يصبح مجرد شيء مستقل تجريدياً (أى مادى) كما فى كلمة (لوكوس) يعنى « كلمة » فى الإنجيل ، وكلمة جون وهو يعنى « هو » ، أو كلمة الحق (الحقيقة) فى التأمل الإسلامى .

فأى كتاب مقدس ربما يقدم الالوهية فى نفس الطريقة كالإنجيل فى النصرانية والقرآن فى الإسلام و « الآدى كرانث » فى مذهب السيخ .

الرمزية الموسيقية :

أن الموسيقى كالكلمة يمكن أن يكون لها معنى رمزى . والعناصر الأساسية التى تبنى عليها الموسيقى هى الأصوات ، والألحان ، والتنغيم ، وطبقات الصوت والأدوات الموسيقية المتنوعة التى من خلالها يكون صوت الإنسان .

والتأثيرات الصوتية يمكن أن يكون لها سمة روحية ويمكن بذلك أن تستعمل لتجلب الأتصال مع العالم المقدس ، ونغمة معينة ربما تستدعى شخصاً للانتباه من المقدسات أو تجعل المقدسات موجودة وحاضرة أو تقدم فكرة عن المقدسات . وهذا ما يمكن جعله بواسطة الطبل أو الأجراس أو ادوات موسيقية أخرى . والآلات التى تستعمل فى الشعائر الدينية يمكن أن يكون لها معنى رمزى « فاليوتوتو » فى كولومبيا يعتقدون بأن ارواح كل اجدادهم تحلّ فى الطبول المستعملة فى الشعائر الدينية .

والعلاقة بين الأفكار الدينية والموسيقى له أهميته الخاصة عندما نجد الكلمة المقدّسة مقدمة للموسيقى أو عندما تدعم الموسيقى الكلمة المقدسة عن طريق الأوركسترا .

وفى النصرانية التابعة للعصور الوسطى والنصرانية الحديثة فى الغرب جعلت أهمية واضحة فى هذا المجال . فالكلمة الرمزية ربما تزداد فى المعنى عندما تعطى شكلاً موسيقياً . ففى العصور الوسطى نجد أن مقاطع مختلفة من الإنجيل قد أدّيت على شكل غناء ، ولكن بأصوات متنوعة لتلائم ألحان مختالفة . وهذا مثالاً على التركيب التابع للرموز فى شكل اتحاد كامل .

ربط ودمج أساليب متنوعة :

فى الشعائر الدينية وفى الطقوس المقدسة وفى الأدب الدينى نجد أن كثيراً من الأنواع المختلفة من التعبيرات الرمزية تندمج وتتحد بوصفها . فالفن التصويرى ربما

يمكن تفسيرة رمزية ، أو معناه الحالى ربما يعدل بواسطة اضافة شرح أو ربما بواسطة الموسيقى . ففى الشعائر الدينية ، والكلمات الرمزية ، والطبقات الصوتية ، والحركات ، والإشارات ، والألوان ، والصور كل ذلك نجده يتحد ويندمج .

والفن التصويرى غالباً ما يصور الكتب الدينية والأفكار الدينية . وفى ذلك لا يستعمل فقط الشكل البشرى ولكن ايضاً المواد من الطبيعة ، وفن العمارة المقدس ورموز خاصة . والصورة والإشارة على شعار ما غالباً ما تأخذ تفسيرها على شكل نقش للشرح اللفظى أو الكلامى . وعلى العكس فى شرح الكتب الدينية فإن الصورة أو العلامة تفسر الكتاب . وفوق الرموز الموسيقية . واللفظة تقف القيمة المقدسة للصمت . فربما تشير الى وجود الله .

التماثيل أو المعبودات وأنظمة الأيقنة :

خلال تاريخ تطورهم ، فالأيقنة الدينية والرمزية ترابطتا مع بعض تماماً . فكثير من الرموز الدينية يمكن أن نفهمها على أنها اختصارات مفاهيمية وتسهيلات ، وتجريدات ، وأساليب ونظم للصور أو التعبيرات الصورية لعالم المواد الحسية والتى تظهر=فى التمثيلات التابعة للأيقنة .

وفى وصف فكرة الحقيقة ، فالصورة الحقيقية والإشارة غير المتمثلة كلاهما لهم . كما لوظيفتهم البدائية ، تعبير هذه الفكرة فى اقوال دينية . وفى الصورة الدينية والتى تجمع الطبيعة المعقدة فهناك رموز خاصة تظهر ثانية . وهذه الصور ربما بشمل على أنواع أخرى من التمثيل الرمزى كالكلمات والحركات والانغام والشعائر وفن العمارة .

أشكال الأيقنة : « الكنائس والأماكن المقدسة الأخرى » :

أن الأيقنة المعمارية للعمارات المقدسة وأماكن العبادة عبارة عن حقل خاص بها . فمكان العبادة يجب أن يكون منظماً على شكل معمارى وفقاً لتصميم خاص لهذا المكان . فمكان العبادة ربما يعتبر أن يكون منتصف العالم كما هو

موجود فى الحجر المقدس فى أحد كنائس اليونان .. والحجر المقدس فى القدس ، أو الصخرة فى منطقة العبادة من صخرة القبة (مسجد عمر) فى القدس . وغالباً ما يبنى مكان مقدس حول هذه النقاط المقدسة .

كما أن مخطط أرض الكنيسة العرضى يكون على شكل صورة معمارية للمسيح ، والجزء النائ‍ىء مع المذبح يمثل رأس المسيح . والمكان المقدس مع اوصافه الطبيعية ربما يمثل أو يجعل شيئاً من الإثارة فى الفكرة الدينية . فالمعابد البوذية فى اليابان وجمال الأرض التى عليها أقيمت هذه المعابد ، ومعابد الجبل لليونان القدماء ، والكنائس النصرانية التى بنيت بأساليب وطرق رائعة ككنيسة « مونت سانت ميشيل » فى فرنسا .. كل أولئك تلهم شيئاً من الاستغراب والاندهاش والعجب .. فالمعبد البوذى بكل ما فيه يمثل وجود بوذا .

فلذلك هناك أهمية عظيمة مقترنة بالشكل الخارجى للمكان المقدس كما أن التعليمات فيها محكومة بواسطة قانون الكنيسة ومبدؤه الرمزى . والأجزاء الشخصية من العمارات (الجدران ، الاعمدة ، السقوف ، والابراج) عادة لها وظيفة رمزية وصورية . فغالباً يمثل السقف ويرمز إلى صورة السماء أو الجنة . وهناك حركام ورموز خاصة وضعت على الطرق المؤدية اليها وعلى المذابح والصور المقدسة . وجرس البرج عبارة عن سمة للكنائس النصرانية ويرمز إليه على أنه اصبع الإله .

والمظهر الصورى لمكان العبادة لا يمتد فقط الى المبنى الذى أقيم فيه هذا المكان ولكن ايضاً الى الرسومات والنحت الذى يزين هذا المبنى . فالظواهر الخارجية لأماكن البوذيين والهندوس المقدسة كالمعبد المشهور فى (جافا) ومعابد اليونان يستعملون كثيراً من النقوش التى تشير الى المشاهير من الأساطير والتاريخ المقدس .

وواجهة المعابد المصرية كانت تغطى بلوحات للآلهة وصور للشعائر الدينية . والواجهات والجدران (واحياناً الجدران الخارجية) للكنائس النصرانية كانت تصف الاحداث الرئيسية فى تاريخ الخلاص من الذنب ، واحداث اليوم الآخر .

وفى داخل الاماكن المقدسة استمرت هذه الوظيفة التصويرية فى المشاهد على الجدران والقناطر .

وأما عن المذابح والحرم المقدس للكنائس فربما يزين برموز أو صور للكهنوت أو لآلهة أخرى .

التماثيل والصور :

ان الصور هى اهم شيء بالنسبة للأيقنة التى تشمل أيضاً اشكال نحوت وتماثيل والتماثيل مهمة فى الطقوس الدينية كما هى مهمة فى الأهداف والأغراض السحرية التى لا يمكن فصلها دائماً عن الطقوس الدينية . ومثل هذه التماثيل أو الصور تشمل تمثيل الآلهة والشياطين فى اديام متنوعة قبل التاريخ ، وبوذا والمسيح ، وقديسين نصارى وبوذيين . وبشكل عام رفض الاسلام والشنتو (اليابان) الى تمثيل للكهنوت أو اللاهوت .

فالصور المرسومة أو المنحوتة لاى حدث تاريخى أو خرافى (اسطورى) كانت تنتمى الى الشعائر الدينية واقامتها . فوظيفة الجدار المرسوم أو التمثال كانت لاقامة الأعمال التعبدية على شكل حقيقة وجعل هذه الأحداث التاريخية أو الخرافية تستمر فى الوجود . وهذه الصور والتماثيل ربّما توجد فى داخل وخارج البيوت وعلى النصب التذكارية فى المقابر . لقد صنعوا من أجل خدمة الاعتراف الشخصى بالقدر والحقيقة والإيمان . وفى الصور ذات الاشكال المبروزة نجد أن التماثيل والصور تحتوى على معلومات دينية اضافة الى تأملات وافكار تعبدية .

الفكرة الرئيسية من الايقنة :

فى اديان الثقافات المتطورة والعالمية ، وفى الاديان العالمية ، تطورت وظهرت نظم معقدة للأيقنة ، ولكن هذه النظم كانت عرضة للتغير . فالتماثيل يمكن ان تصور الكهنوت فى وحدته وكيانه الواحد ويمكن ايضاً ان تصفه بمجموع الاختلافات الموجدة فيه .

وربما تصف التماثيل والصور ايضاً العالم كمرحلة للعمل السماوى . وربما تصف الشياطين والبشر ، وربما تصف وتصور تقديم المساعدة للانقاذ من الشر والشياطين .

اضافة الى ذلك فربما تصف وتصور التماثيل والصور وسائل الاحتفال بالشعارات الدينية للحصول على تغيير الى الافضل والى انقاذ البشرية من الشر . وربما تستعير التماثيل والصور من الاساطير ومن روايات دينية اخرى من أجل أن تصف التاريخ الماضى والحاضر والمستقبل وما بعد الحياة .

وأخيراً ربما تمثل التماثيل والصور والعقائد والمبادىء الدينية والعلاج الإلهى للأهداف العقائدية وعقائد دينية أخرى .

أنواع الايقونات :

هناك كثير من النقاط المختلفة الرئيسية للانطلاق فى الطرق التى تؤدى إلى التخيل والاعتقاد وفهم محتويات الصور الدينية وتشكيلها .

هذه الفروق التى ترجع الى وقت طويل استمرت بالوجود جنباً الى جنب خلال تاريخ الأديان ، وبعضها سيطر لوقت ما بينما نقصت الأخرى فى الأهمية .

١ ــ رسومات بشرية مجسمة :

ان المادة الموصوفة عادة فى الصور أو النحوت الدينية عبارة عن شكل مجسم بشرى . يظهر الإنسان من خلالها على شكل تمثال أو صورة للمقدسات وكما هو مألوف فى السلوك الدينى النوذجى . وعلى العكس من ذلك فإن الكاهن يظهر على شكل سمات بشرية مجسدة . هذه النزعة موجودة بوضوح فى تاريخ الأديان . والامثلة على ذلك موجودة فى الصور الدينية التى استعملت فى العبادات السالفة ، والروح الوثنية للثقافات المتنوعة فى المذهب الروحى (مذهب يعتقد أن لكل شيء روح) .

هذا النوع من التجسيد البشرى يصل الى اعلى قمة فى الصور الخرافية

والروحية للأديان العظمى وهو سمه شكل خاص للدين اليونانى ودين اليانيَّة (هذا دين نشأ فى الهند فى القرن السادس قبل الميلاد وهو يهدف الى تحرير الروح بالمعرفة والإيمان وحسن السلوك) .

وفى الديانات العالمية كالبوذية والنصرانية بقيت صور التجسيد البشرى للكاهن رغم الانتقادات الموجهة اليها . والهدف من ورائها ليس التفسير بشكل حقيقى وإنما هو التمثيل الرمزى للكاهن . وقد هيأت البوذية الآلهة والاساطير البشرية المجسدة للأديان الآسيوية كما أنها طورت وأظهرت تمثال (بوذا ليكون « أو بوذا ليحب .

وفى النصرانية فإن صورة المسيح تشير عادة الى تمثيل الكاهن . واما الآلهة فهو يوصف بشكل مجسد على هيئة رجل عجوز يلبس مشارات بَابَوِيَّة تدل على الشرف والرفعة . وأما الاجزاء الأخرى من الجسم فربما توصف على شكل رموز للكاهن فمثلاً يد الالهة ربما تكون للمسيح ، والقدم ربما يرمز الى اله الهندوس .

٢ـ رسوم حيوانية الشكل :

الى جانب الشياطين الحيوانية =فى الأديان البدائية ، فقد حدثت التماثيل الحيوانية بشكل متدفق فى أديان متقدمة اخرى .

فالشكل الحيوانى الذى يمثل الكاهن سمة بارزة للالحاد والشرك . ولقد بقى ذلك فى الهندوسية ونوعاً ما فى البوذية ونادراً فى النصرانية . والى جانب الأشكال الحيوانية التى تمثل المقدسات فهناك رسومات حيوانية الشكل للكون وقوته وعظمته وعالم الشياطين .

وفى كثير من الأديان توصف المملكة الحيوانية كجزء من الخَلْق كما هو الحال فى الرسوم فى الاساطير اليونانية القديمة وكما هو الحال فى الإنجيل . وتلعب الحيوانات أيضاً أدواراً هامة فى المجاز والاستعارة ، فكثيراً من اشكال الرسوم لقطعان الكنيسة ظهرت لتصف علاقة الإله مع الإنسان .

والى جانب ما وُصِّل على شكل انسان فقد رُسِم ومثل صور المبشرين البروتستانت الثلاثة مارك ، لوك ، وجون فى شكل صور حيوانات (مثلوا على شكل أسد ، ونسر ، وثور) .

كما أن أجزاء من الحيوانات (كالجماجم ، والقرون ، والاجنحة ، والاقدام) تشير الى رموز قوة الكاهن .

٣ــ رسوم نباتية الشكل :

وأما تمثيلات الكاهن على شكل نباتات فهى ايضاً غنية بالتنوعات . فالنباتات المقدسة والنباتات المعتبرة على شكل الكاهن فإنها تتمثل بالإتصال بالآلهة على هيئة بشر . فالإله يكون احياناً النبات نفسه كما هو الحال فى اله المصريين النيلوفر لوطس ، أو إله اليونان فى الوهية الذرة وكما هو الحال فى النصرانية ايضاً حيث عندهم الشجرة التى تعبر عن المسيح . والقصة الإنجيلية حول الخلق تصف اعتماد الإنسان على النبات المحيط به (ومثال ذلك شجرة المعرفة) . وشجرة الحياة ، وشجرة العالم وكل هذه النباتات لها سمات وميزات متعلقة بالطبيعة وأصل الكون .

فورق العنب يعتبر رسماً شعائرياً واضحاً وجلياً . فهو يوجد مثلاً فى التمثيل للمسيح والدايونيسوسى (إله الخمر عند الإغريق) .

والأوراق المرسومة والمنحوتة والرسومات النباتية تزين الكنائس النصرانية وكثيراً من الجنائز والاحتفالات الدينية .

والاشكال البسيطة للطبيعة ربما توصف احياناً بشكل مجرد ولا يمكن تمثيلها .

٤ــ رسوم ذات أشكال هجينة :

يجب أن نعلم أنه فى الأيقنة الدينية يمكن أن نجمع الرسوم البشرية والحيوانية والنباتية مع بعضها البعض ونتائج هذا الجمع نراه فى التماثيل المهجنة للثقافة البدائية . وتحدث مثل هذه التماثيل أو الرسومات الهجينة فى التماثيل الشرقية التى

تتمثل بأجنحة عفريت ورسوم بشر وأجسام حيوانات ، أو اجنحة بشر مع رؤوس حيوانات واجسام بشر .

وفى الديانة المسيحية ترسم الحية أو الثعبان احيانا برأس مبشر ، وفى العصور الوسطى فإن تمثيل الصليب الحى مع أذرعته وُصِيف كالأيدى ، كما أن الصليب قد التحم أيضاً مع الرسوم البشرية والنباتية . ان صورة تجتمع فيها النباتات والحيوانات والإنسان مع عناصر طبيعية اخرى وتراكيب بنائية تصبح غالباً ذات خلفية مقدسة ضد ما حدث للأعمال الخرافية والاسطورية .

ومثل هذه المشاهد المصورة قد ظهرت فى الحضارة الإغريقية وقررتها النصرانية الأولى . ومشاهد الجنة بما فى ذلك النباتات ، والحيوانات ، والإنسان ، المسيح ، والقسيسين ، قد زُخْرِفت فيما بعد بالعناصر الرمزية والتخطيطية .

والرسومات فى عهد النهضة فى أوروبا (من القرن الثالث عشر ـــ الخامس عشر ميلادى) ، والبوذية الأسيوية الشرقية والفن المتعلق بها ، استعملت هذا الدمج والانصهار عندما كانت تصف أو تصور المقدسات والمشاهد المجازية والخرافية .

هـ ـ رسوم مقدسة :

ان المواد المستعملة تزود اشكالاً اخرى من التمثيل الصورى . فالمواد المقدسة وخصوصاً التى تستعمل فى العبادة تأتى تحت هذا الصنف . فالكتاب المقدس ، والصليب ، والعرش ، والأنوار ، والأضواء ... كل ذلك يصبح تمثيلاً للمقدسات . والأثواب ربما يكون لها معنى رمزى يحدده لابس تلك الاثواب ، كما هو معروف بأن عباءة أو خمائر مريم الزرقاء يعتبر رمزاً لخيمة السماء .

غياب الأشكال التمثيلية :

أن غياب مادة متوقعة أو شخص أو نبات أو حيوان فى صورة ما ، أو غياب كل التمثيلات الصورية ربما يمثل ذلك أيضاً المقدس أو الكاهن . وفى المقدسات التعبدية لليهود فى القدس لا يوجد أية صورة تمثيلية فيها مع أنه كان من المفروض

أن تكون فيها ، وذلك كنوع من تمثيل عرش الإله . وفى الفن المسيحى القديم وصف عرشاً فارغاً أقيم عليه أشياءً كرمز للإله غير المرئى . وفى المحراب فى المساجد هناك ايضاً تمثيلاً لوجود الله . إلا أن بوذا لم يُمثل فى البوذية القديمة ولا فى الفن البوذى وفقاً لتلك النظريات .

كما أن رفض الصورة كوسيلة لتمثيل المقدسات يعتبر طريقة رمزية لوجود الإله . والعداء نحو الصور يوجد فى ديانة اهل اليابان (الشينتو) والإسلام والنصرانية القديمة التى تأثرت فى الإسلام .

تأثر بيئة الإنسان بالرموز الدينية والأيقنية :

التأثر من الطبيعة :

جاد تأثر بيئة الإنسان بالطبيعة من تأثره واحتكاكه بالطبيعة نفسها ، ومن مكانته فى الكون ، ومن محاولته بالسيطرة على العالم بمبادىء دينية . وحاسة الإنسان بالنسبة للمقدسات أثرت على الطريقة التى من خلالها يدرك ويفهم الطبيعة . والفضاء الذى يحيط بالإنسان بالأبعاد المتباعدة لأفكاره الدينية . فالعلو ، والعمق والإتجاهات ، والمسافات تعتبر الاشكال المكانية والتى من خلالها توضح المقدسات نفسها . فالمقدسات ربما تكون على قمم الجبال ، أو فى السماء . أو فى العالم الخارجى ، أو فى اعماق البحار ، أو فى الصحراء . وطريق المقدسات يزود الإنسان باتجاهه الى الكاهن . فالحالة المكانية للمقدسات والإتجاه نحوها ربما يمكن التعبير عنها بشكل مجرد (متمثلاً عن طريق الارقام الرمزية) . ويمكن أن تمثل القضاء غير المتناهى بواسطة التماثيل الهندسية .

فالفراغ والامتلاء يمكن أن يمثلا استعمال الفضاء والسطوح والتى عادة يكون هدفها لاستقبال الرموز والإشارات . وربما يكون أى عمل مبنى يعنى غير موجود اطلاقاً فى تركيبات بنائية معينة . وربما يمكن أن نملأ كل الفراغات الملائمة بكل أنواع التماثيل والمواد ، ومثالاً لذلك الفن الإسلامى .

وحقائق اخرى عن الطبيعة كالكيميائية والفيزيائية والنفسية يمكن أن تخدم أيضاً كمصادر للمفاهيم الرمزية ، وتشمل الأمثلة على السماع ، والرؤية ، والتذوق ، والشم واللمس ، واشكال الحيوانات والنباتات ، السماء وظواهرها ، والألوان واختلافها وما تشكله كقوس القزح والذى يرمز غالباً إلى الإله أو المسيح ، أو الشروق والغروب أو المعادن والصخور .

وفى وصف الحوادث الطبيعية فربما تختلط الأشكال البشرية والحيوانية والنباتية مع بعضها كما هو حاصل فى الدائرة الرمزية والتى فيها تختلط فيها شجرة الحياة مع تماثيل حيوانية أليفة ووحوش برية وتماثيل للقطيع من الغنم . كل هذه الرموز تمثل الحفاظ على الحياة . كما أنهم يمثلون الطبيعة كقوة مقدسة .

تأثير العلاقات البشرية :

ومجموعة أخرى من الصور والرموز التى لها اهمية خاصة فى تصوير علاقة الإله والإنسان هى تلك التى تم رسمها من العلاقات الأجتماعية والاسرية وخصوصكا ادوار الأب والأم . هذه العلاقات تتحدد نوعاً ما بواسطة تركيب المجتمع واقتصاده . فصورة الأم أو تمثالها غالباً ما تكون مندمج معه رمزية الارض ، والزراعة ، وصورة الحياة ، والدورق القمرية . وأما تمثال أو صورة الأب فهو عادة مقترن مع السلطة والسماء ، والعمر ، والحكمة .

كما ان الحب والزواج ، والوحدة الجنسية ، والأسرة ، والصداقة لها اهميتها فى الرمزية .

والعلاقة بين الأخوة والأخوات لها اهميتها وخاصة فى بناء وتركيب المجتمع الدينى كما هو الحال فى المجموعات المختلفة والتنظيمات الأسرية للمجتمعات الحديثة .

أن صورة أو تمثال الولد أو العبد (الرقيق) أو المادة يشير الى علاقة الإنسان مع الإله .. وصورة الحاكم ، أو الملك ، أو الرئيس تعبر عن قوة وسلطة الإله . وحتى تركيب أو هيكل عالم الآلهة يعبر عنه بشكل كلمة عائلة .

رمزية الجنس ودورة الحياة

ان الرموز الجنسية ودورة الحياة تقوم بتنفيذ وظيفة مشابهة للوقت أو العمر والخلود فى الأديان الأخرى . فهم يشيرون إلى اداء الوظائف الجنية للدورة ، فالحياة غير المنتهية والمتجددة يمكن تمثيلها بوضوح . وربما يكون ذلك تمثيلاً حقيقياً أو تخطيطياً ، واختصاراً منوعاً للرجل والمرأة كما موجود ذلك فى المعابد الهندوسية ، وكما يصور للسمات الجنسية فى الهند .

والهدف من تجديد الحياة ربما يمكن تمثيله فى تصوير أمرأة مع التركيز على وظيفتها كأم كما هو فى تمثال الأم الممرضة لليونان القدماء .

ودورة الحياة تتمثل أيضاً بالتماثيل التى تصور الأعمار المختلفة للإنسان أو التى تصور معاناة وآلام الإنسان كما فى صورة موت بوذا .

التأثيرات الثقافية :

لقد أثرت العوامل الثقافية والسياسية والاقتصادية على الرمزية والأيقنة الدينية ، فالعمل والراحة ، والحرب والسلام ، والأشياء التى لا تعد ولا تحصى اقترنت معهم (الأعمال ، الحالات فى المجتمع ، والطبقات ووظائفهم ، والاجهزة التكنولوجية ، والاشكال الدولية) ، كل ذلك لعب دوراً هاماً فى تفسير وفهم الإنسان للحقيقة الدينية .

والصيادين والمزارعين ، والرعاة والفنانين والتجار ونشاطاتهم قد أمكن تمثيلها على شكل صور دينية كما أنها ظهرت على شكل رمزية كلامية للدين .

وقد أصبحت الأسلحة والمعدات تعبيرات عن النشاط الدينى . وفى الأديان العالمية كالاسلام والنصرانية والبوذية يجب على العابد أن يستدعى قواه ليأخذ بالأيدى الروحية ويقاتل من أجل الخلاص من البشر . وفى الديانة اليهودية والنصرانية ودين الرومان القديم تقوم العلاقة بين الإله والإنسان وفقاً لمعادة سلمية . وفى الأديان الهندية والألمانية القديمة فالفضائل العسكرية والملكية يمكن أن تكون

مقيدة . وأما نشاطات الإنسان الدينية فربما يمكن التعبير عنها على شكل الألعاب والرياضة والمنافسات والنصر .

التأثيرات العقائدية :

لقد أدخلت الأفكار الفكرية والنظرية والعقائدية الى الرمزية الدينية . فالأفكار المجردة وقوة الروح كان يعبر عنها بشكل واضح بمصطلحات دينية ، ففكرة الوحدة تلعب دوراً مهماً فى التعبير عن وحدة الكاهن أو الإلوهية . والمبادىء الرياضية (والتى تطرح على شكل رمزية عددية) تستعمل من أجل تنظيم عالم الآلهة ، والأرواح والشياطين من أجل وصف الجزء الداخلى من الإنسان . فالرقم ثلاثة يمثل شيئاً ، وكلمة جسم تمثل شيئاً ، وهناك ارقام تلعب دوراً متشابها .

والعمر أو الزمن والخلود ربما يمكن أن نعبر عنهما برموز مجردة كاستعمال الصور .

تأثير الدين على الرمزية والأيقنة :

رمزية التماثيل الدينية والسلطة الروحية :

إن التماثيل الدينية والسلطات الروحية يشكلان رموزاً معقدة . فالقديسين النصارى وصفوا بالرموز المعقدة والمركبة ، وعلماء الأديان والأساطير ربما يوصفوا بشكل رموز وصور .

واطباء ومدرسوا الكنيسة الكاثوليكية والأرثوذكسية ، وآباء الكنيسة الأوائل كان لديهم تماثيل مثالية ونموذجية واشكال ورموز (أى وصفوا) .

والأشخاص المتعلقين بالطقوس الدينية يمكن أيضا أن يوصفوا ويصوروا بالرموز والتماثيل

القربان أو الذبيحة :

ان القربان أو الذبيحة يرمز الى فكرة التقديم والفداء بالنسبة للأديان ويرمز

ايضاً الى الافتداء بالاشياء القيمة وذلك لأهداف دينية ، كما يكون أيضاً لخدمة الإخوة البشرية واهداء روح الإنسان للدين .

الأديان المتميزة :

يتميز المجتمع الدينى نفسه وأفكاره عن طريق الرموز حيث نجد ذلك فى معظم الأديان كالصليب على سبيل المثال فى النصرانية .

نتيجة أو خاتمة :

أن تطور وظهور الرمزية والأيقنة فى الأديان السماوية للعالم الجديد الذى حافظ على أنظمة معقدة يعتبر موضوعاً مفتوحاً لما طرحه باستمرار .

ففى السنوات ما بين ١٩٢٠ و ١٩٦٠ ظهرت العادات فى الطقوس الدينية فى الكنيسة النصرانية على الرغم من الانتقادات الموجهة اليهم من قبل كثير من علماء الألوهيات ، وقد أصبحت الطقوس الدينية ورموزها ذات قيمة هامة . وأنظمة العبادات كالذى ظهر بواسطة (بول تيليش) قد أقيمت على أساس مفهوم الرموز . ومن جانب آخر فخلال الستينات ظهرت بعض الأشياء إتجاه الصور والرموز وذلك بسبب التركيز على الجانب الاخلاق من الدين .

وقد رفض كثير من علماء الالوهيات فكرة الرموز والاساطير والصور كفكرة بأن الآله مات .

وفى الأديان العظمى غير النصرانية كانت هذه الأفكار أقل انتشاراً عما كانت عليه فى النصرانية ، إلا أن الرموز الدينية يبدو أنه يمكن الاستغناء عنها . ولكن على الرغم من تلك التطورات والمواقف والآراء ، فقد ظهر اهتمام واسع بالرموز وخاصة بين أواسط الجيل الجديد للقرن العشرين والذى اتصل بالتقاليد الدينية الشرقية والغربية واطلع على الثقافات الفنية والمصادر الوافرة لتلك الأديان واطلع على التماثيل والأفكار لتلك الأديان . وحتى فى مجال السياسة والنظم الاجتماعية فقط ظهرت رموز جديدة . فلهذا فإن انبعاث وظهور القيمة لفهم الرمزية والأيقنة قد ظهرت فى القرن العشرين على الرغم من الحركات والنزعات المتضادة .

المراجــــع :

بعد هذه الخاتمة ذكر المؤلف مراجع البحث فذكر منها :

١ــ فلسفة الأشكال الرمزية ، الجزء الثالث (١٩٥٣ــ١٩٥٧) ، ايرنست كاسيرى .

٢ــ الرموز فى المجتمع (١٩٦٨) ، هاج دالزيل .

٣ــ فكرة المقدسات ، الطبعة الثانية (١٩٥٠) .

٤ــ الفهم النفسى للغة الرمزية بول يتلشر (١٩٦٨) .

٥ــ قاموس الرموز ، (١٩٦٢)

.. استعمال الأرقام العربية الهندية التى تعلمها فى اسبانيا فى العدالات السماوية أو الأجرام السماوية ، نصف كرة سماوية لتعلم المدارات الإلهية الخيالية ؛ واجرام سماوية مساعدة ، واحد منها لتعريف مجموعة النجوم المتألقة ، والآخر مع مدارات الكواكب السيارة .

لقد تعلم حول النجوم والاسطرلاب وكتبت عن استعمالاتها ، كما أنه حضر بحثاً فى الهندسة حاول من خلاله سدّ الفجوة التى ظهرت بوجود اقليدس والكسور والتى شملت كتابات بيد المساجين الرومان .

لقد كان لديه معرفة خارقة فى الموسيقى وقد يبدو أنه كان لديه المقدرة والآلات كآلة المصوات monochord (آلة موسيقية ذات وتر واحد) وذلك لدراسة النظرية الموسيقية .

وفلسفته فيما يتعلق باستخدام المنطق والعقل ركزت على مشاكل تعريف وتصنيف المعرفة .

لقد كان جيربيرت Gerbert رجلاً شديد التوق الى جمع المخطوطات والتى حافظ عليها محفوظة ومقفولة فى أربع أو خمس خزائن ، وقد عرف ثلاث من هذه المخطوطات فقط . كما أنه احتفظ بصور لرسائله التى كُتبت باللغة اللاتينية . وأما عن ما جمعه بالأصل فقد اختفى ولم يظهر والذى ظهر صورتين فقط .

وقد ظهرت صورة واحدة لقصة حياته وذلك ما كتبه ريتشارد . وقد اكتشف ذلك في العصر المتأخر في المكتبة الكاتدرائية في مدينة بامبرج بألمانيا . وقد اعتمد كثير من العلماء ولمدة طويلة من الزمن على الأساطير لمعرفة جيربيرت Gerbert .

إلا أن العلماء فيما بعد قد اكتشفوا وطبعوا أو أصدروا مجموعة نقدية عن كتاباته وبذلك بددوا كثيراً من الخرافات التي كانت حوله .

لقد بقى جيربيرت أحد العلماء المسيطرين والذى شغل علماء القرن العاشر فى البحث عن سيرته وعن رسائله وعن دوره السياسى وعن وخاصة للمنطق والرياضيات وعلم النجوم ، وعن تعلم العربية وعن علاقاته مع أوتو Otto الثالث وعن تأثيره على العصور المتأخرة .

الرمزية والأيقنة (صنع الأيقونات) :

أن الرمزية هى عبارة عن الأشكال الأساسية الفنية والمعقدة والتى تكون على شكل تلميحات ورموز تستعمل كمفتاح لتفسير المفاهيم الدينية ، بينما الأيقنة عبارة عن تمثيل للأفكار الدينية والأحداث الدينية وقد استعملت من قبل كل الديانات على الأرض .

الطبيعة والمغزى :

لقد فهم الناس الدين وفقاً للتفسير التقليدى فى القرن الثامن عشر على أنه نظام أو جهاز خبرات وأفكار وتعليمات وتدريبات والذى يركز على الاعتقاد فى الظواهر البشرية . وبسبب التركيز على التفسيرات المنطقية فى تلك الفترة ، فقد ركزت وظهرت المظاهر الرمزية ، فخلال الفترة الرومانسية (١٧٦٠ــ١٨٧٠) ظهرت أهمية الرمزية بالنسبة للدين وذلك كما أشير إليها فى انتاجات الشاعر الإنجليزى والفنان وليم بليك وثلاث من الألمان : فرايدريخ شلاير ماتبشر ، وعالم الآثار جورج فرايدريخ كروزر ، والكاتب الكاثوليكى جوزيف قون جوريس .

وفى القرن العشرين ظهرت محاولات عديدة لجعل الرمزية الدينية واظهارها بشكل منطقى ، ونوعاً ما فإن المظهر الرمزى للدين قد يعتبر من قبل بعض العلماء السمة الرئيسية للتعبيرات الدينية . وقد جمع وفسر العلماء الذين يدرسون الأديان المقارنة وعلم النفس معلومات وافرة وغزيرة فيما يتعلق بالمظاهر الرمزية للدين وخصوصاً فيما يتعلق بالديانات الشرقية .

وقد حصل أو حدث مؤخراً فى علم الأديان المسيحى ثورة للعناصر أو المركبات الرمزية .

أن أهمية التعبيرات الرمزية والصور الدينية الممثلة للحقائق الدينية والأفكار الدينية قد توسعت وتعمقت وذلك نتيجة لدراسة الثقافات البدائية والأديان البدائية بواسطة دراسة الأديان المقارنة للعالم . ومن المعتقد أن تكون أنظمة الرموز والصور المتمثلة فى ترتيب معين والتى تحدد علاقة الشكل والمحتوى والقصد ، من المعتقد أن تكون ضمن اهم وسائل المعرفة والتعبير عن الحقائق الدينية وأنظمة كهذه تساهم أيضاً فى المحافظة وتقوية الصلاة بين الإنسان والعالم المقدس .

الرموز الدينية والرمزية :

لقد جاءت كلمة رمز من اللغة اليونانية والتى تعّنى وسيلة للتمييز أو التعريف . وفى معناها الأصلى كانت كلمة « رمز » تمثل وحدة متكاملة بواسطة الجزء . وقد كان الجزء قد ضمن وجود الشكل ومشيراً الى المعنى الأكبر . ولذلك قامت كلمة « رمز » على مبدأ التتمة أو التكملة .

أن الرمز ، أو الصورة ، أو الإشارة ، أو الكلمة ، أو اللمحة يتطلب أن ترفعه من معنى أو فكرة حتى يفهم ما هو المقصود من هذا الرمز أو هذه الصور أو الإشارات . والى هذا الحد فإن للرمز فئة معينة وفى نفس الوقت رمز خارجى ينتمى اليه يعبر عن وظيفته . وان اكتشاف معناه فرض تعاوناً نشطاً . وكقاعدة عامة فإن معناه مستند على مجموعة تقبل كلها معناها . وقد تكون الرموز مركبة من مفردات أيضاً .

مفاهيم الرمزية :

في التطور التاريخي والاستعمال الحالي لمفاهيم الرمزية ، فإن هناك فئات مختلفة وعلاقات يجب أن يفرق فيما بينها .

فالرموز الدينية تستعمل لتفسير المفاهيم المتعلقة بعلاقة الإنسان مع الله (مثلاً : كالصليب في الديانة المسيحية) . وأيضاً للعالم الإجتماعي حوله (مثلاً : كعجلة القانون في البوذية) . وأما الرموز غير الدينية فقد حققت أهمية متزايدة في كل من القرن التاسع عشر والقرن العشرين . وأما الرموز المنطقية والعلمية والتكنولوجية فقد افترض أن تكون في أهمية متزايدة في العلوم الحديثة والتكنولوجيا ، فقد تستعمل هذه الرموز بشكل جزئي من أجل أن تشير أو تختصر شيئاً معيناً .

(فمثلاً يساوي نكتبها « = » ، « > » تعني أقل ، « < » تعني أكثر) .

أن هذه الرموز العلمية تتعلق نوعاً ما بالرموز الدينية حيث كل منها تقوم بوظيفة متشابهة ولذلك كل رمز يعطي معنى محدد وإشارة محددة .

أن الرمز الديني في مفهومه الحرفي يعطي معاني عريضة واسعة وانواع كثيرة من الرموز . فهناك مثلاً : وجوه التشبيه ، والاستعارة ، والصور (أو يمكن القول تمثيل الأفكار عن طريق الصور) ، والإشارت ، والرموز الاصطناعية والتاريخية والتي تفرق بين الأشخاص ، والأدبية ، وفئات اصطناعية للرمزية .

واذا بحث أحد عن تعريف الكسر الشائع للأنواع المختلفة للرموز ، فربما يختار المعنى : « صورة » أو « أشارة » وذلك أفضل شيء لوصف المظاهر المخفية للخبرة الدينية . لقد قصد من الرمز (سواء كان دينياً أو غيره) التعبير عن المعرفة التي يتضمنه ، الا أنه لم يكن مخفياً أو غامضاً في المعنى بل إن له سمة واصمة . فهو يشير الى حاجة الاتصال ومن ثم اخفاء التفاصيل والمظاهر الداخلية لمحتواه .

التنوع والمعانى المقترنة بكلمة « رمز » :

لقد اندمجت أشكال ومستويات مختلفة للخبرة والعلاقة بالحقيقة مع مفاهيم الرمز ، الإشارة ، والصورة .

أن وظيفة الرمز هو اظهار حقيقة الحقيقة بشكل متدرج أو بشكل مباشر . أن علاقة الرمز مع الحقيقة (مهما كانت هذه الحقيقة) تعتبر علاقة مباشرة واحيانا علاقة غير مباشرة ، وقد يعرف الرمز احياناً مع الحقيقة التى يمثلها ، واحياناً أخرى يعتبر صورة شفافة صافية لها ..

وأما « الإشارة » أو « الصورة » فالتمثيل أن اللذان يظهر أنهما للخبرة وعلاقتها بالحقيقة فإنما يكون لهما معنى غامض يحتمل عدة أوجه أو معنى سطحى واضح .

وقد أوضح تدريس الأرثوذكسية الشرقية ، والكتدرائية الرومانية ، والبروتستانتية المستويات المختلفة للفهم الرمزى .

وقد ظهرت هذه المستويات المختلفة بالطرق التى اتبعتها كل طريقة من الطرق السالفة الذكر سواء كانت بروتستانتية بواسطة مارتن لوثر ، أو كاثوليكية أو أرثوذكسية ، وكل من هذه النظريات الثلاث لها تعريفها للرمز ، إلا أن مفهوم الرمز يشمل كل تلك التفسيرات .

اضافة إلى ذلك فإن الرمز فى وظيفته له مظاهر المعرفة (نظرية المعرفة) ومظاهر وجود الإنسان .

وباعتباره وسيلة للمعرفة فانه يعمل فى عملية من أجل احياء واظهار الحقائق . وانه يشغل وظيفة تفسيرية فى عملية الاستيعاب للخبرة الدينية . وبهذا نجد أن كلمة « رمز » بمعناها الحالى لها علاقة بالتعبيرات الدينية المختلفة ، فلها تفسيراً واضحاً وعلاقة تفسيرية بالأشكال المختلفة للإشارة ، والصورة ، واللمحة، (أو

التعبير بمعالم الوجه) ، والصوت ، وكل ذلك يلعب دوراً هاماً فى عملية الإدراك الرمزى .

ومع أن الرمز هو اختصار ويستعمل كوسيلة للاتصال ، ومن خلال اتصاله بالمادة الدينية ، فإنه ليس معرفة تفسيرية للعالم أو معانى مقارنة للحياة ولكنه وسيلة أيضاً للدنو والاقتراب من الحقيقة . ومن الممكن أن يقود ايضاً الى الالتحام مع علم اللاهوت .

وما حصل فى المسيحية من اندماج وانصهار للرموز والإشارات فإنه يمثل مثلاً حياً لما نتج من ذلك عن تطور للعمل الرمزى المعقد . وهنا رمز أو مفهوم المتضادات مهم ، فهنا الرمز يعمل فى تلك الطرق لأن له معنى متضاد كما أن له علاقة خاصة بالوجود لذلك والتى من ورائها المغزى .

العملية الرمزية :

ولنتعامل مع الأصل ، والتطور ، والفرق « للرمز » فإن هذا عملية معقدة . غالباً ما يكون كل رمز وصورة فى الدين فى البداية متصلاً إما بشكل مباشر أو غير مباشر مع الانطباعات الحسية والمواد التى فى محيط الإنسان . ومعظمها قد جاءت من عناصر الطبيعة ، والأخرى قد ظهرت أو تركبت بشكل اصطناعى فى عملية ادراكية ، أو خبرة عاطفية ، أو فكرة منطقية . وفى معظم الحالات فإن هذه العناصر الإصطناعية لها علاقة بالعناصر فى عالم الإدراك الحسى .

والميل نحو التسهيل ، والاختصار بالإشارات ، والتجريد من الحواس لشىء واضح تماماً ، كما يكون واضح الميل للتركيز على عدة عمليات من اجل انشاء أو جعل اشارة رمزية .

وأفضل مثال على تلك النزعة أو الميل نجده فى التصويرات القديمة النصرانية للصليب وذلك قبل العلم بخلفية ملء النجوم التى ظهرت فى عدة كنائس على أعمدتها . وأفضل مثال على ذلك ما ظهر فى كنيسة فى ايطاليا .

ومن جانب آخر فقد كانت هناك نزعة الى تكديس وتجميع ومضاعفة وتفريق الأقوال الرمزية وذلك لنفس الفكرة والظروف ، ومثال ذلك ما يظهر على الأكفان الحجرية وخاصة فى راقينا Ravenna .

وهنا نفس الفكرة يرمز اليها فى أشكال مختلفة . فمثلاً بواسطة الأشخاص والعناصر ، والحيوانات ، والاشارات ، فإن كل ذلك يظهر جنباً الى جنب .

أن أشكال واعداد الافكار الرمزية يمكن أن تتحول الى نماء ضخم مما يؤدى الى التحول وكما موضح فى التماثيل والصور فى المعابد الهندية (مثال ذلك الإله كالى) .

كما أن الرموز الخاصة يمكن أن تتغير وتحفظ بعد ذلك محمية من التغير . فالشاة التى كانت ترمز فى الفن المسيحى القديم الى المسيح ، فإنها ربما ترمز الى النوع البشرى بشكل عام . والحمامة يمكن أن ترمز الى الروح القدس أو الروح البشرية . والعجلة أو الدائرة ترمز الى العالم أو الشمس أو حتى الى ما وراء العالم .

وقد قدمت الرمزية النصرانية بموسوعتها للعصور الوسطى أمثلة كثيرة كما ذكر فى كتابات « أسيدوّر » العالم الاسبانى بالألوهيات فى القرن السادس والسابع عشر ، والعالم الألمانى « رابانوس موروس » فى القرن التاسع عشر .

إن أساسات ودعائم العملية الرمزية تستقر فى مناطق الحس أو عدم الحس ، مناطق الإحساس أو الضمير ومناطق عدم الإحساس ، مناطق الإدراك والخبرة والفكر ، ومناطق الخيال . ومن ذلك يظهر الهيكل الدينى للرمزية .

أن العمليات الحسية والنفسية تشارك فى تشكيل الهيكل أو البناء للرمز . كما يجب الأخذ بعين الإعتبار الخبرات دينية غير العادية والأحوال التى جاءت بعقاقير مما غيّر فى الضمائر والإحاسيس .

ويعتبر المز بحد ذاته كمادة أو عنصر يركز على الخبرات وليس فقط على الهياكل الشخصية .

وقد لعبت العمليات الفعلية فى تطوير عادة رموز ، ويوجد هناك ارتباط وثيق بين الإدراك الحسى ، والخيال ، وعمل الفكر .

الرموز فى الشعور الدينى :

أن تشكيل الرموز الدينية التى حدثت عندما حدثت عملية الشعور تعتبر بشكل رئيسى مسألة خبرة دينية ، ومثل هذه الرموز تصبح عادة اكتسابات فكرية ، وبالنسبة للمفاهيم الدينية التى نحن بصددها ، فقد تصبح الرموز أخيراً عرضة لأسئلة لاهوتية رئيسية .

فى اللاهوت النصرانى مثلاً ، اختصارات الأقوال العقائدية تسمى رموز . إلا أن هذا الإستعمال لكلمة رمز يعتبر حالة استثنائية .

وفى تطور كلمة رمز فإن الخبرة الدينية والفهم والمنطق ، كل ذلك متصل بعضه ببعض ، ولكن كل واحد له معنى أو مفهوم مختلف نسبة الى الفئة التى ينتمى اليها .

ويعتبر الدين هو اصل ظهور تلك الرموز . وفى مثل هذه الحالات فإن ما نتج عن عمليات التركيب للشعور الدينى سوف يكون بعد ذلك توطيد وتأسيس للرمز الذى يكون عادة مطابقاً لفصائل تاريخية للدين .

وربما يتساءل أحد ما إذا كانت خبرة وتأسيس رمز خاص بواسطة شخصية خلاقة أو مجتمع ما هو نفسه اقامة الدين . وإذا كان كذلك ، فإن الرمز الذى ظهر وتطور فى وقت ظهور أو تأسيس أى دين سوف يكون تأسيسى لأصله ولتطور آخر .

وفى أى حدث فإن الرمز ينتمى الى جوهر الشعور الدينى للإنسان والى تشكيل الديانات السماوية وتاريخها . إنه يلعب دوراً أساسياً ومستمراً فى التطور لبعض الأديان وفى الآفاق العقلية للتابعين لهم .

علاقة الرّمز بعبادة الإله :

الرموز كتمثيل لعبادة الإله أو المقدسات :

مهما تكن خبرة الحقيقة التى تكون وراء الرموز الدينية ، فإنها فوق كل خبرة لعبادة الإله أو المقدسات والتى تنتمى الى مفهوم فى الدين . وقد أظهرت الدراسات التاريخية للأديان بأنه بشكل أساسى فأن الرمز الذى يشكل الشعور الدينى للإنسان هو الحقيقة .

أن الدين هو عبارة عن نظام علاقات يستجيب للتوافق الرئيسى للإنسان والمقدسات .

ولذلك هناك أشكال متعددة من الخبرات التى من خلالها تعرف عبادة الإله أو المقدسات أو نشعر بها ، والخبرة غالباً تكتسب من العبادة التى من خلال هذا النظام من العلاقات يمكن تمييزها .

أن تفاصيل العبادة تخدم لتجسد العادات الجسدية التى يقصدها الرمز أو تقصدها الصورة لتكون من موادها .

أن عبادة الإله تكون متكيفة مع الإدراك الإنسانى ، كما أن حقيقة وجود المقدسات بواسطة التمثيل الرمزى يمكن أن يقود الى معرفة التجليات أو الإظهارت بالقوة الروحية التى تكمن على شكل رموز فيهم . إن الرمز أو على الأقل مظهر من مظاهره يكون مجسداً لوجود المقدسات . إن الإله الذى هو على شكل حجر أو حيوان أو نبات ، كل ذلك يمثل المقدسات أو الشعائر الدينية كما أنه يضمن وجودها وتأثيرها .

إن أصل كثير من الرموز يشير بوضوح الى المعرفة التى كان من المفروض أن توجد بين الرمز وعبادة الإله .

إن إله اليونان ، مثل الثور ، وإله الرومان جيوبيتر مثل الحجر ، وإله السريانيين تاموز ادونيس مثل النبات وإله المصريين هورروس ، كل ذلك كان

ينظر إليها على أنها إيضاحات وظواهر للآلهة التى عرفت بهذه المواصفات من الطبيعة .

الرموز كما تشير أو كإشارات لعبادة الإله :

يفهم من الرمز على أن له سمة مرجعية . يرجع ذلك الى حقيقة عبادة الآلة الموجودة . فعندما يكون الرمز مشيراً الى عبادة الإله المنجد أن هناك مسافة محددة تفصل بينهما ولا يوجد أى دعوى تقول بأن الأثنين متماثلان أو متطابقان . فيوجد هناك فرق بسيط بدرجات مختلفة بين الرمز والحقيقة الروحية لعبادة الإله . فإن الرمز عبارة عن إشارة أو علاقة تقود الى التقديس أو عبادة الإله .

إن الأشياء ، والصور ، والكلمات كالكلمات التى يستعملها البوذيين مثلاً مثل « مدراس يينى تلميحات » والصورة التى تمثل الآلهة فى لغة الهندوس والنصرانية فى القرون الوسطى ، فكل ذلك رموز حقيقية ولكن برغم ذلك لهم علاقة غير مباشرة باللاهوت .

رموز العصر المقدس :

إن الأشكال الرمزية للتمثيل عن عبادة الإله أو الأشياء المقدسة يجب أن تفهم كمراجع للمقدسات أو عبادة الإله . تبدى عبادة الإله وتظهر نفسها فى الوقت والعصر الذى يصبح مؤشراً بنفسه عن المقدسات . أن المكان المقدس كالكنيسة والمعبد أو أماكن اخرى للعبادة ، يرمز اليه على أنه مكان مقدس ، كما أن الأعمدة والنقوش التى تحدد أو تخطط المنطقة من نفسها مؤشرات على المعانى الرمزية المقدسة والذى غالباً ما يلاحظون بتصميماتهم المختلفة الملاحظة أو الواضحة .

أن تخطيط الأرض للبناء المقدس وجدرانه ، وأسقفه ، كل ذلك يستعمل ليرمز الى المقدسات والمشاعر .

أن اماكن ما قبل التاريخ التى خصصت للعبادة كما هو موجود فى انجلترا وبابليون والصين والمكسيك ، كل هذه الأماكن شملت على مبانى رمزية . والأماكن المقدسة غالباً ما تكون على شكل صور لتكسى العالم وتصميمه وتقسم

مقدساته . فالقباب فى الكنائس النصرانية رمز للسماء أو الجنة والمذبح رمز للمسيح ، والمقدس فى بيت المقدس رمز لليحوى Yahweh والمحراب فى المساجد رمز لوجود الله .

وفى كثير من الحالات لا يمكن لبس الاحذية فى الاماكن المقدسة كما أن الأيد والأقدام يجب أن تغسل قبل الدخول الى الأماكن المقدسة .

ويمكن أن يرمز للوقت ويمثل له بواسطة الدائرة للسنة المقدسة ومثال ذلك السنة الجديدة (كما كان قديماً فى الديانات الشرقية) ، أو أن مرور الزمن يمكن أن يرمز إليه بالإشارات والصور . فمثلاً فى البوذية قاموا بتصوير ورسم العصر الخيالى بواسطة رموز بوذية عن طريق عجلة الحياة مع سلسلتها بأعمال الإنسان وعلاقتها بوجود الإنسان .

وفى فارس ظهرت عجلة الحياة بوصف رأس الأسد واقفاً على الكرة الأرضية وملفوف حوله ثعبان .

الأشياء المستعملة فى الشعائر الدينية كمؤشرات عن المقدسات :

أن المواد المستعملة فى الطقوس والشعائر الدينية يمكن أن تشير أيضاً الى المقدسات وعبادة الإله . وليس فقط الصور أو الرموز المقدسة (كالصليب فى النصرانية ، والمرآة فى ديانة اليابان) ، ولكن أيضا الأنوار والشموع واللمبات والكتب الدينية ، والكتابات المقدسة فكل ذلك مؤشرات عن المقدسات .

أن الألبسة الكهنوتية التى تستعمل فى الطقوس الدينية تقصد بأن تحول لابسها من العالم الذى يعيش فيه وتنقله الى عالم القدس ، وتساعده على أن يأتى الى الكهنوت ، وعلى سبيل المثال بجعل سماته الجنسية غامضة .

أن هذه الألبسة الكهنوتية يمكن أن تغطى بالرموز كالتى يلبسها الأطباء فى القطب . أن هذه الألبسة علامة وإشارات على وظيفة لابسها وعلاقاته بالمقدسات وعبادة الإله والعالم الدنيوى . إن هذه الألبسة الكهنوتية مشتقة من أولئك الخطام أو من لباس المحكمة كما فى الأرثوذكسية واليابانية والكاثوليك . فإن

ملابسهم تبدى وتعطى صورة عن شخصيتهم ، وفى النصرانية الغربية نجد أن اللباس الكهنوتى له رموز خاصة ، فالثوب الكهنوتى الأبيض الطويل يرمز الى صفاء القلب . وأما الألبسة الكهنوتية للكنيسة الشرقية فلها أيضاً رموز متشابهة ، فالتاج وغطاء الرأس يرمزان الى الشخصية المقدسة للابسيهما .

والألبسة الخاصة بالديانات المتنوعة سواء كانت غربية أو شرقية ترمز الى التقديس لأعضاء المجتمع واهمية الحياة الدينية بالنسبة لهم ، فعند البوذيين فلباس الرهبان يشير الى أن ذلك الراهب دخل حياة جديدة وهذا اللباس يشبه لباس الزواج . والرهبان يلبسون خمس اشياء كرموز لخمس فضائل .

وفى النصرانية الأولى كان اللباس الأبيض رمزاً لولادة جديدة ولحياة جديدة .

علاقات أخرى بين الرمز والمقدسات :

أن المقدسات كما تتمثل وتظهر عن طريق الرموز لها وظيفتان : وظيفة مقدسة ، ووظيفة تطهير (تقوم بطرد الأرواح الشريرة) . أن احياء الذكرى والتقليد هما الوسائل لتمثيل حقيقة المقدسات وعبادة الإله وقوة ذلك التى تمنع من أن يقوم الشيطان بتمزيق عراها . إن الإشارات والصور الرمزية (مثل : الجنس ، الحيوان ، أو الرمز النباتى كمنقار الحيوانات) تقام فى البيوت والأماكن المقدسة من أجل إيجاد القوة المقدسة للمقدسات .

علاقة الرموز الدينية والأيقنية بالمظاهر الأخرى للدين والثقافة :

*** العلاقة للخرافة أو الأسطورة والشعيرة الدينية :**

لقد كان للرمز علاقة وطيدة مع الخرافة (فهناك القصص المقدسة التى تعرف حالة الإنسان وعلاقته بالمقدسات) .

وفيما يتعلق بالأشكال الرمزية والأفعال الرمزية والتعبيرات الرمزية فإن الخرافات والأساطير تصف الآلهة والناس والحيوانات والنباتات على أنهم أنفسهم ذو معانى رمزية تكمن معهم ، فلذلك من الصعب أحياناً أن نفرق بين الخرافة والعقدة

المركبة للرمز إذا جاؤوا مع بعض فى شكل قصة واحدة . مثال ذلك نشأة الكون ، ونشأة الآلهة ونشأة الإنسان . كما أن تفاصيل ومحتويات علم الآلهة والتدريس الدينى تشكل ايضاً قيم رمزية . والتركيبات الرمزية والتمثيلات الصورية تأتى على اتصال مع العقيدة والمبدأ والأقوال المتعلقة بعلم الآلهة ، ومثال ذلك ما فى البوذية والنصرانية .

وفى العبادة فإن الأعمال الفردية والمواد المستعملة فى الطقوس الدينية تعطى معنى رمزى تفوق هدفها العملى .

فالسحر فى طقوسه الدينية يستعمل ايضاً انواعاً مختلفة من الرموز والصور والأعمال الرمزية التى يمكن أن نراها مساوية للاستعمال الدينى للرمز . (يرجع الى : الاسطورة وعلم الاساطير والطقوس والشعائر) .

*** العلاقة للتأمل والتأمل المبهم الروحى (أو المذهب الباطنى)**

أن روح الفكرة الدينية فى شكل تأمل وتأمل روحى يتمثل بوجود الرموز والصور للدين التاريخى القديم والذى يعطى لبعض الرموز قيمة عالية ويضع الآخرين مركز اهتمام وتركيز . وفى نفس الوقت ظهرت أشكالاً جديدة من الرموز وذلك كالاصوات والكلمات المقدسة ، والعجلة فى الديانة البوذية ، والسلّم والقلب والاحرف "I" و "H" و "S" فى التأمل الباطنى النصرانى . وفى التفكر ، وتصبح الألوان والأشكال والأصوات والإشارات والصور عبارة عن طرق ووسائل خارقة الى قلب الإتحاد الباطنى أو الرمزى . وما قام به « ياكوب بوم » يعتبر رسمُه من التطور وخاصة للغة الرمزية بالنسبة للرموز . إن هذا المذهب الباطنى يزود تديناً ملائماً بالصور الجديدة والرموز .

*** العلاقة بالعالم الإجتماعى :**

إن مجال الرمزية والأيقنة يبدى ويرى اعتماداً قوياً متداخلاً ظهر ووجد بين الدين ومجالات اخرى من الثقافة .

إن الميدان الإجتماعى تحت تأثير الدين أظهر الرمزية الخاصة به من أجل التعبير عن قيمته وأهدافه ، وعلى العكس فإن الدين غالباً يرسم رموزه والأشكال الصورية من المجالات الإجتماعية والسياسية والإقتصادية .

فكلمة أشخاص (ملك ، أب ، أم ، طفل ، عبد ، أخ) ، وكلمة حالات وتراكيب فى المجتمع والوضع (مثلاً : حكومة ، شعب ، عائلة ، زواج ، عمل) ، فكل ذلك له معنى كما للمواضيع والأفكار الرمزية والصورية فى الأساطير والثقافة . ومثال على هذه المواضيع مثلاً : العرش ، التاج ، الجيش ، الأدوات ، ورموز العلاقات الأسرية . كما أن الأخلاق والقانون والعدالة والعادات والتقاليد فى المجتمع تحتوى على رموز دينية وأعمال رمزية كما فى عادات الزواج والولادة .

* العلاقة بالفنون الأدبية :

ربما تكون الرموز الدينية والصور الدينية مطابقة أو مشابهة لتلك الرموز اللغوية وللتعبيرات البيانية فى النثر والشعر . إن تلك الرموز متصلة بتلك الحكايات والقصص الخيالية التى تظهر وهى على إتصال واضح بالرمزية الدينية .

تستعمل الرموز الدينية فى فن العمارة وفى الفن البلاستيكى وفى الموسيقى . كما أن الرموز ظهرت أيضاً فى تلك الفنون ومن ثم ظهرت فى الدين . وبعض الأمثلة على تلك الرموز : بيت ، غرفة ، باب ، عمود ، صوت ، علم الإيقاع ، واللحن .

* العلاقة بالمجالات الأخرى من الثقافة :

إن تشكيل الرموز والصور الدينية قد جاءت نتيجة للحوافز والمجالات الأخرى الهائلة لثقافة الإنسان ، كفلسفة الطبيعة ، والعلوم الطبيعية وخاصة علم الحيوان ، والكيمياء والطب بما فى ذلك التشريح وفيزيولوجية الأعضاء والطب العقلى .

وفى الأعمال التى قام بها « ياكوب بوهم » وجدت الكيمياء القديمة كل الاستعمالات للرموز ، وفى العمل الذى قام به « روبرت فلاد » (طبيب انجليزى وعالم فلسفى) كانت الرموز منصهرة مع بعضها البعض .

وقد حققت الرموز أهمية جديدة سواء كانت دينية أو خيالية فى الأنظمة العلمية كما فى الفيزياء والطب العقلى ، وعلم النفس الذى استعمل الرموز من أجل الوصول الى العمليات النفسية كما كان فى عمل علم النفس العقلى السويسرى « كارل جانغ » الذى فسر العمليات الدينية على أنها رموز وأكد على تطور ونمو الرموز الشخصية والأجتماعية فى العالم اللاإدراكى .

ووفقاً لتفسيره فكثير من الرموز جاءت على شكل أفكار خيالية ووهمية . والرموز المهمة هى النوعية (ذكر ، أنثى) والثالوث [الآب والإبن والروح القدس] والرباعية .

* التغيرات فى العلاقات والمعانى الرمزية :

أن الرموز تنشأ وتختفى وتتغير فى قيتها ووظيفتها. ومع أن الرموز تميل الى أن تكون ثابتة ولها معنى وقيمة ثابتين فإن زوال الرموز القديمة ونشوء رموز حديثة أو التغيرات فى معانيها يحدث رغم ذلك . فكثير من الرموز القديمة النصرانية (سمكة مثلاً) فقدت قيمتها أو أنها اندثرت تحت التراب . ومع تجديد مفهوم الرمزية فى العصور المسيحية الحديثة كان لهم إعادة تقييم وتبصر فى ذلك . فالمثلث والعين حيث استعملا مؤخراً فى النصرانية فإنهما يعبران عن الإله بينما رمز المطرقة أو المحور قد اختفى تماماً . ورمزية المملكة والسيادة من جانب آخر بقيت محافظة وموجودة فى اللغة الدينية وفى المفاهيم الدينية مع أن التركيب السياسى التى جاءت منه هذه الرموز قد اختفى أو فقد علاقته بالموضوع .

إن انحلال وتفسخ الرموز الشخصية والتغير فى التأكيد على دور الرمزية بشكل عام كان ذلك نتيجة للتحويلات الثقافية والفكرية والاجتماعية والاقتصادية .

* أساليب التعبير الرمزى :

عبر التاريخ الطويل لأشكال التعبير الرمزى أنشأت وتطورت بشكل تدريجى الفكرة الشاملة عن الرمز وما هو . هذا التطور أو هذا الإنشاء يعكس بأشكال مختلفة التعبير الرمزى والذى ربما يؤثر ويتحدا كل مع الآخر . وكثير من العلماء يتساءلون عما اذا كانت الصورة أو التعبير القولى يتفق مع فكرة الرمز . ولكن كما

هو فى الأيديولوجية والمصطلحات الغامضة لليونان القدماء ، فإن الأديان فرقت فى ذلك كما هو واضح ومشاهد ، وكما هو حاصل وكما قيل .

ويمكن للشخص أن يميز بين ثلاثة أنواع للرموز :

الرمز المرئى ، والرمز الفعلى كما هو فى العبادات ، والرمز اللغوى الذى يشمل الموسيقا والأصوات الأخرى .

وبذلك اصبحت الميزة أو السمة المعقدة للرمز واضحة .

تخطيطى ورمزى :

أن التمثيل الرمزى غالباً ما يكون وصفه بشكل تخطيطى أو رسمى على شكل إشارات ، واختصارات ، وتخيلات ، وأشياء من كل ما يشير إلى مضمون ضخم ، وفى هذه الفصيلة أو الزمرة تنتمى الأشكال المجردة للمواد للطبيعة أو مواد اخرى واشكال هندسية كالألوان ، والحروف ، والأرقام .

فالدائرة ، والقرص ربما مثلاً يرمزان الى الشمس والعالم أو النجم ، والمربع والصليب ربما يرمزان الى الأرض أو الى الأربع نقاط الرئيسية فى الكنيسة .

والأكاليل أو الحلزون والعقدة ، ربما تشير الى تدفق الوقت أو الى فترة سحرية .

والتصتميمات الأولى للعمل الفنى كالامريكى الهندى مثلاً لهم معانى رمزية ويتضمنوا سمات اساسية كالخط المستقيم والدائرة .

والصليب فى اشكاله المختلفة ربما يرمز الى الإنسان اقتراب هلاكه . وبين ناس مختلفين ، وفى ديانات مختلفة نجد أن عدد الألوان الرئيسية لها معنى مختلف واحياناً معنى مضاد عكس عما عليه فى لغة أو دين ثانٍ .

فاللون الأبيض مثلاً قد يرمز الى الفرح والابتهاج أو الموت والحزن . واللون الأحمر له غالبية القيمة الرمزية فهو يشير الى الاحتفالات الدينية وأيضاً الى الموت والحياة .

ففى الديانة المسيحية فرمزية اللون مرتبط مع السنة المقدسة ، وفى البوذية مرتبط مع صورة الكون ، وفى الديانة المائية فى المكسيك وامريكا الوسطى مع اربع اتجاهات : الشرق أحمر ، الشمال أبيضا ، الغرب أسود ، والجنوب أصفر .

ورموز المعادن والأحجار متعلقة أيضاً بألوانها . فمثلاً الزُمُرّد مرتبط بالأخضر .

كما أن رموز الحروف الأبجدية تختلف وفقاً للأبجدية ، فمثلاً فى اليونانية من "A" الى " " ، وفى الإنجليزية من "A" الى " " ، فغالباً ما يكون لها اتصال بالسحر والتنبؤات .

(٦) موضوع الرمز فى اللغة والأدب

١ــ الرمز منه ما هو لغوى كالرمز بالأسد للشجاعة ، وللثعلب بالمكر . ويدخل فى هذا الباب قصص الحيوان فى (كليلة ودمنة) . وما نجده عند الجاحظ من رمز للعرب مرة بصاحب الكلب وأخرى بصاحب الجوارى ، وللعجم مرة بصاحب الديك وأخرى بصاحب الغلمان .

٢ــ ومن الأعمال الأدبية الرمزية وهى ما يعد حقاً أدباً رمزياً : رسالة الغفران ، والعاهل والشاحج وهو رمز بالصوت الى الفرس والبغل والرسالة الإغريقية فى الحروف والمنشورة فى نهاية الأرب للنويرى وكلها لأبى العلاء ، ثم رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد ، وغير ذلك .

الفونومولوجى (Phanomology) :

مذهب فلسفى منطقه دينى ويقوم على أساس أن أصحاب كل معتقد دينى أولى بتفسيره وتعليمه ، ولئن سموا باسم الظاهرية أو الظواهرية ، ويبدو وكأنهم علمانيون موضوعيون لكن منطلقهم اعتقادى ، ومن هنا جعلوا اللغة رمزية . وقد ظهر هذا الفكر الظاهرى فى القرن العشرين (تراجع إحدى دوائر المعارف عنهم) .

الإشارة والرمز :

١ــ الإشارة تشير إلى ماديات ومحسوسات وهى فى ذاتها لا معنى لها إلا على أساس من المواضعة بارتباطها بالمشار إليه كأن يجعل إشارة الخطر فى المرور فى بلد ما حمراء ، بينما يمكن أن تكون هذه الإشارة الحمراء علامة السلامة فى بلد آخر ، ويراجع عن الرمزية فى أوروبا (تاريخ الأدب الفرنسى للدكتورة سامية أسعد) ، وفرق ما بين الرمز والإشارة أن الرمز يتضمن صوراً مكثفة ترتبط بالمرموز إليه .

منطق اللغة :

يقول الدكتور لطفى عبد البديع إن اللغة لا يرتبط منطقها الخاص بها بالمنطق العقلى ، ففى اللغة تقول (زيد قائم) هنا فصلنا بين (زيد) صاحب الصفة

و (قائم) التى هى الصفة ، وفى عالم الواقع هما قلبان غير منفصلين ، وعلى ذلك فاللغة لها كيانها الخاص الذى لا يشبه الواقع المنطقى .

عن المصادر الرمزية فى تراثنا العربى (تفسير الأحلام) لابن سيرين .

الجمالية فى الأدب

ثمة فى تعريف الجمالية ، وتحديد علم الجمال ، أقوال عديدة على مختلف المستويات الأكاديمية :

ففى معجم لاروس نقرأ : « الجمالية هى العلم الذى يبحث فى الجمال عامة ، وفى الإحساس الذى يتولد فى نفوسنا من جرائه » ، وفى موسوعة لاروس نقرأ هذا التحديد : « علم الجمال هو ، من الفلسفة ، القسم الذى يستهدف دراسة الجمال »[١] .

وتطالعنا عند ريمون باير ، البحاثة الجمالى الفرنسى ، الفقرة التالية : « يتجه علم الجمال ، بعد استقلاله عن الفلسفة العامة ، إلى أن يصبح فى الوقت الراهن علماً من العلوم الوضعية »[٢] .

وعند بحاثة جمالى آخر نقع على التعريف الآتى : « ليست الجمالية فى الواقع شيئاً آخر ، سوى البحث فى المسائل التى يطرحها انتاج الفنون ، والتبحُّر فيها ، ومعنى الآثار الفنية ودلالاتها »[٣] .

وفى مجموعة آراء الفيلسوف الألمانى هيغل عن الجمالية قوله : « غرض الجمالية وموضوعها مملكة الجمال الشاسعة ، ولعل الوصف الأكثر ملاءمة لهذا العلم القول بأنه فلسفة الفن ، أو على وجه أدق ، فلسفة الفنون الجميلة »[٤] .

أما معجم لالاند الفلسفى فيقدّم لنا مادة علم الجمال بقوله : « الجمالية علم غرضه صياغة الأحكام التقديرية من حيث كونها قابلة للتمييز بين الجمال

---

(١) ج ٤ ص ٧١٥ .

(٢) R. Bayer: L'Esthétique mondiale au XXe siècle p. 1.

(٣) Jean Berthélémy: Traité d'Esthétique p. 8.

(٤) Hegel: Esthétique P.U.F. p. 7.

والقبح » ، ويضيف على ذلك قوله : « والجمالية تكون نظرية ، أو عامة ، إذا ما استهدفت أن تحدّد ما هي الصفة ، أو ما هي مجموعة الصفات والخصائص المشتركة ، التي يمكن أن تتلاقى معاً في ادراكنا لجميع الموضوعات التي تثير فينا الحس الجمالي ، وتكون الجمالية عملية ، أو خاصة ، إذا ما استهدفت البحث في مختلف أشكال الفن . (أما النقد الفني فانه يقوم على دراسة مختلف الآثار الفنية مأخوذةً كلٍ على حدة) »[1] .

من هذه الأقوال ، ومثيلاتها عن المعنيين بشئون الجمالية على اختلاف نزعاتهم ومدارسهم ، يمكن الاستنتاج بأن الجمالية هي فلسفة الفن بصورة عامة بما في ذلك الإبداع الأدبي بإعتباره نوعاً من الفنون الجميلة .

وإذا أردنا مزيداً من التعمق والتفصيل قلنا إن الجمالية ، في أرقى ما توصلت اليه من كيانٍ خاص يحاول أن يكون علماً مستقلاً ، هي البحث العقلي في قضايا الفن على اختلافها من حيث أن الفن صناعة خلق جمالي لها أصولها المتنوعة ، ولها جِرْفِيّاتها التقنية الخاصة ؛ ومن حيث أن الفن هو التعبير بتلك الأصول والحِرْفِيّات عن معاناة إنسانية لها أبعادها النفسية الذاتية ولها ، كذلك ، أبعادها الاجتماعية ، وأبعادها التاريخية بصورة إجمالية .

غير أن البحث العقلي في قضايا الفن والأدب لابد له ، حتى يرقى إلى مستوى الجمالية ، ويصبح في نطّاق علم الجمال ، من أن يكون النظر فيه مستنداً إلى نظرة فلسفية عامة للحياة والكون ويندرج النظر الجمالي في سياقها كما تندرج في هذا السياق أيضاً سائر مواقف الباحث من ظاهرات الحياة وقضايا الإنسان ونشاطاته . كما لابد للبحث الجمالي ، في هذا الإطار الفلسفي ، من منهجية يتوسلها إلى غرضه ، هي ، في هذا المستوى ، منهجية الفكر الفلسفي العام الذي تؤلف الجمالية موضوعاً من موضوعاته ، وجزءاً لا ينفصل من أجزائه ، وعنصراً متمماً للبناء الفلسفي الذي يتضمنها .

وإذا كان المستوى الفلسفي للفكر هو الدرجة العليا التي يبلغها النظر الإنساني إلى قضايا الحياة والمصير ، وفي ما يعرض للذهن من مسائل في مختلف

---

(١) André Lalande: Vocabulaire Technique et Critique de la Philosphie.

الشئون ، فإن التفكير الذى لم يتوافر له أن يبلغ فى شموليته وترابطه المنهجى تلك الدرجة العالية من المنحى الفلسفى ، هو ولاريب ، فى درجة أدنى منها ، إلا أنه مرحلة سابقة لا مناص منها فى ارتقائه الى مستوى الفلسفة ، وهى فى كل حال مرحلة وسطى بين النظرة العقلية الفلسفية وبين النظرة الإنفعالية الشعورية ، أو الحدسية ، المرافقة لوضع الناس الطبيعى فى الحياة ، والمشتركة فيما بينهم جميعاً حتى حين يستوعبها الموقف العقلانى عند الباحثين وتتضمنها النظرة الفلسفية كما تتضمن أيضاً درجة التفكير الذى لم يتح له عند أمة من الأمم ، أو فرد من الأفراد ، أن يسمو إلى مرتبة الشمولية والمنهجية الفلسفية .

والجمالية بما أنها سياق فكرى تعرف هى أيضا هذه المراتب الثلاث فى نوعيتها وفى تدرجها . فهى ، فى المستوى الطبيعى الأول ، إحساس بالجمال ، واستشعار حدسى لبهائه ، وتذوق انفعالى لما يجسّده الفن من روعة وإبداع . وهى ، فى مستوى أرقى ، تفكير فى ظاهرات الفن لا يصل إلى حد ربطها بظاهرات الحياة عموماً ، ولكنه يحاول تعمقها وتقصيها فى ذاتها منعزلة عن غيرها من ظاهرات الوجود الا فيما ندر . وهى فى المستوى الفكرى الأرقى بحث فلسفى فى الفن ، أو فلسفة الفنون الجميلة على اختلافها فيما بينها ، وعلى ارتباطها بغيرها من نشاطات الإنسان ومن ظاهرات الحياة والطبيعة .

وإذا كانت النظرة إلى الفن ، انطلاقاً من كل من هذه المستويات الثلاثة ، يمكن أن ندعوها تجوُّزاً بالجمالية ، فإن الجمالية هى النظرة الفلسفية إلى الفن وقضايا الإبداع عامة .

وأما ما دونها من نظرات أو تأملات فى الفن فليست تدخل فى نطاق الجمالية بالمعنى العلمى للكلمة ، وإن تكن مراحل أولى ولازمة فى تكوّن الجمالية وتطوّرها نحو التكامل الفلسفى ، وارتباطها بشمولية الفلسفة ومنهجيتها .

بمعنى آخر : إن الجمالية باعتبارها موقفاً إنسانياً من قضايا الفن ومسائله . لابد من أن تجارى الموقف الإنسانى العام من قضايا الحياة إجمالاً ، وذلك من حيث تكوّن هذا الموقف الإنسانى وتدرجه من مستوى الإدراك الشعورى ، إلى مستوى الإدراك الشعورى ، إلى مستوى الإدراك الفكرى ، فإلى مستوى الإدراك العقلانى الفلسفى .

من هنا أن مدلول الجمالية العام يتسع.ليشمل مستويات التقدير الجمالى الثلاثة : المستوى الشعورى ، والمستوى الفكرى ، والمستوى الفلسفى . وأما مدلولها الخاص كعلم فمقتصر على حدود الفكر الفلسفى بإعتباره أرقى المستويات من حيث المنهجية والشمول .

ومن هنا ملازمتها لمختلف مراحل التطوّر الفكرى عند الأمم مروراً بصيغة الإحساس الإنفعالى أو التأمل الشعورى فى أطوار البدايات التفكيرية ، وبصورة الخواطر الفكرية المستقلة ، والأحكام العقلية الموجزة فى أطوار الفكر المتقدم ، فبلوغاً لصيغة الفكر الفلسفى الممنهج فى طور الأزدهار العلمى للتفكير .

ولقد عرف العرب عبر تاريخهم هذه الألوان المتعاقبة من مستويات الفكر والجمالية . تشهد على ذلك أنماط المواقف التى وقفها المتأملون فى ظاهرات الحياة ، والمتجسدة فى الآثار الأدبية منذ الجاهلية حتى العصور المتأخرة بصورة ردّات فعل شعورية تحاول التعليل بالتخيّلات الأسطورية ، ومن ثم بالمنطق العملى البدائى أحكاماً إجمالية عامة ، وأخيراً بالأبحاث الفكرية الجادّة وبالترابط النظرى المتماسك فى عصور الحضارة العباسية المزدهرة . كما يشهد على تطور المواقف الجمالية فى ميدان النقد الأدبى ، ونقد الشعر خاصة ، ما هو مأثور فى تاريخ الفكر الأدبى من أحكام تقديرية تتراوح بين الإنفعال الشعورى الاضنى وبين الخاطرة النقدية الموجزة ، والنظرة البلاغية العقلانية المحيطة .

وها هو النظر الأدبى فى النهضة العربية الحديثة يجرى منذ أكثر من قرن إلى اليوم فى الأطوار التى عرفها سابقاً منتقلاً مع مراحل الانبعاث من مستوى الإحساس الشعورى بالآثار الأدبية — بغضّ النظر عن فحوى ذلك الشعور ومدلولاته الفنّية — إلى مستوى التفكير النقدى مع الابحاث والدراسات التى واجهت الآثار الأدبية من زاوية منغلقة على الأدب وحده من غير أن تضع ابداعاته الفنية فى إطار الفنون الجميلة عامة ، ومن غير أن تضعه فى إطاره من البيئة والمجتمع ، مفتقرة هكذا فى معظم الأحوال إلى منطلق فلسفى شمولى تتوجه به إلى الأدب من ضمن توجهها إلى الحياة والعالم . ولعلّ معظم ما انتجه رعيل النقاد والدارسين الأدبيين فى الحقبة الثانية من النهضة الحديثة ، أى خلال النصف الأول من القرن الحالى ، يندرج فى هذا السياق من النقد الأدبى على تفاوت فى الدرجة

عند هذا النّاقد أو ذاك ، ول م يتجاوزه إلى مشارف الفكر الفلسفي والجمالية ، إلا مع نفرٍ روّاد من رعيل الباحثين فى النصف الثانى من هذا القرن .

والخلاصة التى نبغى التوصل اليها هنا هى أن الجمالية بالمعنى العلمى الحديث للكلمة تنطوى على نوعية الأبحاث الفنية ، بما فى ذلك الأدبية ، ذات المستوى الفلسفى فى النظرة والمنهجية . وأن الدراسات النقدية فى الفن والأدب لا تدخل فى صلب الجمالية من هذه الوجهة إذا كانت تفتقر إلى الموقف الفلسفى العام ، إلا أنها بالرغم من هذا تشكل مرحلة فى تطوّر الفكر الأدبى أو الفنىّ نحو الجمالية . وهى وإن تكن أدنى درجة من فلسفة الفن والأدب فإنها تسمو على مرتبة الإحساس الطبيعى بمؤثرات الفن والجمال . وينبغى التأكيد بالتالى على أن الجمالية العربية ، ككل جمالية أخرى ، قد مرّت خلال تاريخها بمختلف هذه الأطوار ، وقد كانت ملازمة لنمو التفكير العربى العام ولتطوّره من الاختلاج الشعورى العفوى إزاء الظواهر الجمالية فى الفن والأدب إلى النظرة النقدية المحدودة ، فإلى الموقف العقلانى الفلسفى .

هنا لابد من السؤال عن الجمالية العربية التى يمكن معها القول بأنها فلسفة الفن والأدب ؟

الجواب هو إنه إذا كانت المسألة مسألة شكليات وتسميات فليس فى تراث العرب من الأبحاث والدراسات ما هو معروف بهذا الإسم . وليس فى المأثور النقدى عند العرب ما يتخطى نطاق الأدب ليبحث فى الفنون الجميلة على النحو الذى تتصدى له الجمالية فى مرماها الفلسفى . وإذا نحن اكتفينا بهذين المدلولين كان الجواب الأوّلى عن سؤالنا هو النفى القاطع .

بيد أن القضية ليست شكلية بهذا المقدار ، وإنما هى قضية تتعلق ، قبل كل شىء ، بنوعية الدراسات النقدية التى نراها تتصف بخصائص الجمالية من حيث منهجية الفكر وشموليته ، وإن لم توصف بهذا الإسم وتعرف به قديماً أو حديثاً ، وهى فى زعمنا موفورة بكثرة فى التراث النقدى العربى .

وفى اعتقادنا أن الأبحاث المستفيضة التى كُتبت فى البلاغة العربية على يد الأعلام الكبار فى هذا اللون من الدراسات هى التى نابت عند العرب مناب

الجمالية وفلسفة الفن ، لأنها قد ارتقت ، من جهة ، إلى مستويات المنهجية المنطقية ترابطاً وعمقاً ، كما أنها ، من جهة أخرى ، قد انطلقت إلى أغراضها من نظرة شمولية أساسية إلى الحياة والعالم ، هي هنا نظرة الدين الإسلامي ومفاهيمه ورؤياه الأيديولوجية إلى الإنسان والمجتمع والكون .

إن أبحاث البلاغة العربية هي من هذه الوجهة ، الأبحاث الجمالية التي نعني ، وليس علم البلاغة ، من هذه الزاوية ، سوى علم الجمال باسم آخرٍ غير اسمه .

وأما لماذا لم تتسع دائرة البلاغة لتحتضن البحث في الفنون الجميلة المختلفة وظلت محصورة في حدود الأدب ومنصبّة على منجزات الشعر دون غيره من أنواع الفن فالجواب على ذلك ، هو أن الأدب ، وبخاصة الشعر ، هو الذي حمل وحده دون سواه الهموم ا لجمالية الكبرى للفنانين العرب على مرّ العصور . وكان الشعر والأدب ، لأسباب تاريخية عديدة لا مجال لتفصيلها الآن ، هما وحدهما تقريباً التعبير الفني الأغنى عن معاناة العرب وأحاسيسهم الجمالية . ولو قد عرف العرب في الواقع إبداعات فنية في غير الأدب والشعر مثلما أبدعوا في هذين لكان علم البلاغة قد اتسع ليشمل أغراض علم الجمال جميعاً بلا استثناء ، ولكانت البلاغة فلسفة للفن ، ولم تكن فقط علم الجمال الأدبي ، وفلسفة للأدب ، كما هي في الواقع الأمر وحقيقته .

من هنا أن البلاغة العربية هي علم الجمال الأدبي عند العرب . ومن هنا أن مفاهيم البلاغة العربية وأسسها وقواعدها هي مفاهيم الجمالية الأدبية في تراث العرب الفكري كما تهيأ لهم أن يستخلصوها من روائع شعرهم وأدبهم .

وإذاً فالكشف عن مفاهيم البلاغة والنقد في أدب الجاحظ هو ، إلى حد بعيد ، كشف عن مفاهيم الجمالية عند هذا الأديب الموسوعي ، أو بالأقل عن مفاهيم فكره الأدبيّ ، باعتبار أن صاحبه لم يكن غرضه الدراسة الجمالية ، ولم يقصد إلى الدراسة البلاغية المستقلة بمقدار ما كان يسعى إلى غرض إبداعي بالدرجة الأولى .

وأخيراً إن في الكشف عن معالم الفكر الأدبّي عند الجاحظ كشفاً عن بذور الفكر النقدي العربي ، وعن جذور الجمالية الأدبية التي نمت وتطوّرت في مفاهيم

البلاغة مِّنْ بعده بإعتبار أن الجاحظ فاتحة الفكر البلاغى ، وباكورة الجمالية الأدبية التى أينعت فى العصور العباسية اللاحقة .

الفهرست التفصيلى